



MUSICA

1960 • JUNI • 6

Der Barbier von Sevilla

oder

ALLE VORSICHT WAR VERGEBENS

Komische Oper in vier Akten von Giovanni Paisiello

Libretto nach Beaumarchais von Giuseppe Petrossellini

Ins Deutsche übersetzt und für die Bühne bearbeitet von Wolfgang Hammerschmidt

Erstaufführung während der Schwetzingener Festspiele 1960

Gastspiel der Komischen Oper Berlin

Musikalische Leitung	Robert Hanell
Inszenierung	Walter Felsenstein
Bühnenbilder und Kostüme	Rudolf Heinrich

So urteilt die Presse:

Aus zwei ganz bestimmten Gründen wird Walter Felsensteins herrlich geglückter Wiederbelebungsversuch an der seit Menschengedenken nicht mehr gespielten Figaro-Oper seine noch lange zu spürenden Nachwirkungen haben. Erstens ist sie eine chorlose Oper für Kammerorchester, fünf umfangreichere und vier episodische Singstimmen, die sich aus diesem Grunde den Intendanten auch kleinerer Operninstitute empfiehlt, und dann verrät sie dem sicherlich wißbegierigen Publikum, was an die acht bis zehn Jahre vor „Figaros Hochzeit“ geschah. Geht es auch nur mit halbwegs rechten Dingen zu, muß sich Paisiello den Spielplan wieder erobern.

Hessische Allgemeine Kassel

Rossini... hat sich an Beaumarchais' Idee nicht gehalten. Dies tat Mozart und dies tat Paisiello. Demzufolge bereitet es einen großen, in der Voraussicht künftiger Geschehnisse ironisch höchst delikat mündenden Genuß, das Liebesabenteuer des Grafen zu verfolgen... was für eine Zukunft steht Rosina bevor!... Ganze „Figaro“-Passagen wirken wie aus Paisiellos Manuskript „weitergesungen“.

Rheinische Post Düsseldorf

Die Musik Paisiellos besitzt Anmut und Eleganz, sie weiß seelische Empfindungen wiederzugeben, zu charakterisieren, so recht buffonesk sich zu gebärden, sie folgt differenziert dem dramatischen Geschehen... Das Schwetzingener Festspielpublikum zeigte sich herzlich amüsiert, erfreut über diesen so verheißungsvollen Auftakt.

Mannheimer Morgen Mannheim

Das Publikum war von der knappen, witzig pointierten Buffomusik des Italieners und von der lebendigen Aktion auf der Bühne in jedem Moment gefesselt; die Oper ist in jedem Sinne (inhaltlich, historisch, stilistisch) ein Präludieren zu „Figaros Hochzeit“ von Mozart.

Der Mittag Düsseldorf

Man sollte — ein Vorschlag für unsere Operndramaturgen — Paisiello und Mozart an zwei aufeinanderfolgenden Tagen in einem Hause aufführen. Den — wie das Beispiel lehrt zu Unrecht — vergessenen Meister der neapolitanischen Opera buffa zuerst — nicht nur, weil er Mozart musikalisch präludiert, sondern weil sein „Barbier von Sevilla“ das nämliche Personal auf die Szene führt, das unter anderen Konstellationen „Figaros Hochzeit“ teils zu verhindern sucht und teils, am Ende mit dem bekannten Erfolg, betreibt.

Nachtausgabe Frankfurt

Es erscheint völlig müßig, Vergleiche zwischen Paisiellos und Rossinis gleichnamigen Opern anzustellen... es sind doch zwei grundverschiedene Werke, von denen jedes ein Eigenleben führen könnte, jedes auf der deutschen Bühne Repertoirerecht genießen sollte... Es gab prasselnden Szenenapplaus und ehrlich begeisterten Schlußbeifall.

Abendpost Frankfurt

Gestern abend stand nach dem zweiten Akt der komischen Oper „Der Barbier von Sevilla“ von Giovanni Paisiello einer der größten Theatererfolge der Schwetzingener Festspiele in den letzten Jahren so gut wie sicher... Die musikalische Substanz dieser lange vergessenen Oper ist so brillant, daß ihre „Neuerweckung“ wahrscheinlich im modernen und lebendigen Musiktheater unserer Zeit Bestand haben wird.

Schwetzingener Zeitung Schwetzingen

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

XI. Internationale Musiktage Konstanz

19. Juni — 15. Juli 1960

Veranstalter:

Stadt Konstanz — Künstlerische Gesamt-
leitung: Städtischer Musikdirektor GMD
Heinz Hofmann

SONNTAG, 19. JUNI

Matinee — Zum 60. Geburtstag von
Professor Hermann Reutter

Stuttgarter Kammerorchester

Leitung: Karl Münchinger
Solist: Willy Boskowsky, Violine

DONNERSTAG, 23. JUNI

Stadtorchester Winterthur — Städtisches Orchester Konstanz

Leitung: Heinz Hofmann
Solistin: Reine Gianoli, Klavier

DIENSTAG, 28. JUNI

Loewenguth — Quartett

FREITAG, 1. JULI

Zagreber Solisten

DIENSTAG, 5. JULI

Beethoven-Abend

WILHELM BACKHAUS

FREITAG, 8. JULI

SERENADENKONZERT

Schloß Mainau — Städtisches Orche-
ster Konstanz. Leitung: Heinz Hofmann
Solistin: Tilla Briem, Sopran

DIENSTAG, 12. JULI

BLÄSERQUINTETT

RADIO BEROMÜNSTER

FREITAG, 15. JULI

DAS SINFONIEORCHESTER

DES SUDD. RUNDFUNKS

Leitung: Hans Müller-Kray.
Solist: Ludwig Hoelscher, Cello

Vorverkauf und Auskünfte:

Verkehrsamt der Stadt Konstanz

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

14. Jahrgang / Heft 6 / Juni 1960

INHALT

ROBERT SCHUMANN — GUSTAV MAHLER	
Karl H. Wörner: Robert Schumann heute . . .	337
Erich Valentin: Über den Begriffswandel des „Romantischen“	340
Georg Eismann: Robert Schumanns Geburts- haus	344
Kurt Knopf: Robert Schumann	346
Hans Joachim Schaefer: Gustav Mahlers Wirken in Kassel	350
Helmut Storzjohann: Gustav Mahlers Ver- hältnis zur Volksmusik	357
Hermann Fähnrich: Gustav Mahler	359
Rolf Urs Ringger: Mahlers „Lieder eines fahrenden Gesellen“	362
MUSICA-BERICHT	364

Zeitgenössische Musik: Berlin S. 364;
Hamburg S. 365; Stuttgart S. 367; Oper:
Frankfurt S. 368; Berlin S. 369; Nürn-
berg S. 370; Dessau S. 370; Dortmund S.
371; Zittau S. 371; Konzert: Mülheim
S. 372; Berlin S. 372; Hagen S. 373;
Baden-Baden S. 373; Mülhausen S.
373; Magdeburg S. 374; Ballett: Han-
nover S. 374; Erfurt S. 375; *Funk:* Han-
nover S. 375; *Fernsehen:* Wien S. 376;
Blick auf das Ausland: Wien S. 376.
S. 377; Basel S. 378; Mailand S. 378;
Catania S. 379; Sassari S. 379; Cagliari
S. 379; Marseille S. 380; Lima S. 380.

MUSICA-UMSCHAU 381

Ist der Hörfunk veraltet? S. 381; *In
Memoriam:* Otto Nicolai S. 382; Walter
Rein S. 382; *Blick in die Welt:* Salz-
burgs neues Festspielhaus S. 383; Deut-
sches Musikleben S. 383; *Zur Zeitdrome-*
nik: Kontakte zu Funk und Presse S.
384; Düsseldorfs neuer „General“ S.
384; Kalender der Festspiele S. 384;
Porträts: Hermann Reutter S. 385; Hans
Schmidt-Isserstedt S. 386; Richard Jun-
ker S. 387; *Erziehung und Unterricht:*
Musikpädagogen am rechten Ort S. 387;
Förderung des bläserischen Laienmusi-
zierens S. 388; *Aus Wissenschaft und
Forschung:* Ein unbekannter Brief Gustav

Mahlers S. 388; Chopin-Probleme S. 388; *Historische Streiflichter*: Telemanns Beziehungen zu Jena S. 389 *Miszellen*: Aufgaben eines Funk-Landesstudios S. 390; *Unsere Glosse*: Das Programmheft S. 392; *Vom Musikalienmarkt*: Ein historisches Dokument S. 392; Italienische Orgelmusik S. 393; Musik für Gitarre S. 393; Alte geistliche Musik S. 393; Motetten von Josquin S. 394; Hanns Jelinek: „Parergon“ S. 394, *Das neue Buch*: Musikinstrumente S. 394; *Musica sacra* in unserer Zeit S. 395; Ein Führer durch Bachs Kantaten S. 396; Briefe Mozarts S. 396; Zur steirischen Musikforschung S. 397; Paganini — heute S. 397; Dvořák in tschechischer Sicht S. 398; Slowakische Musik S. 398; Jazz in der Schule S. 398; *Zeitschriftenspiegel*: Wir notieren S. 399.

MUSICA-NACHRICHT 399

MUSICA-BILDER

Titelbild: Toni Fiedler: Cellospieler.

Tafeln: 19: Robert Schumann n. S. 338; 20: Clara Wieck v. S. 339; 21: Robert Schumanns Geburtshaus n. S. 344; 22: Robert Schumanns Geburtshaus v. S. 345; 23: Gustav Mahler, Büste von Auguste Rodin n. S. 354; 24: Gustav Mahler v. S. 355.

Abbildungen im Text: Tschaikowskys „Schwanensee“ in München S. 369; Vlads „Masken von Ostende“ in Hannover S. 374; Badings elektronisches Ballett „Die Frau aus Andros“ in Hannover S. 375; Puccinis „Turandot“ in Mailand S. 379; Verdis „Aida“ in Mailand S. 380; Hermann Reutter S. 386; Alfred Cortot S. 392.

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusammen mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich in 12 Hefen.

SCHRIFTFÜHRUNG: Dr. Günter Hauswald. Alle Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Tel. 2891–93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York. BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und der Schweiz jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1.80. Bezugspreis für die Deutsche Demokratische Republik DM 21.60. Bezugspreis für die Schweiz sfr 19.90 zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag, Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Telefon 2891–93. Anzeigentarif auf Verlangen.

DRUCK: Bärenreiter-Druck Kassel.

Teilaufgaben dieses Heftes liegen folgende Prospekte bei: Robert Schumann (Edition Peters, Frankfurt) und Münchner Festspiele 1960 (Bayerische Staatsoper).

KLAVICHORDE
SPINETTE
CEMBALI
HAMMERFLUGEL



überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

BAMBERG NÜRNBERG
Anfragen nach Nürnberg · Marienortgraben 1

DEUTSCHES SINGSCHULEHRER- UND CHORLEITERSEMINAR

in Verbindung mit der

**Albert Greiner-Singschule
der Stadt Augsburg**

gegründet 1905

Direktor: Josef Lautenbacher

Am Deutschen Singschullehrer- und Chorleiterseminar Augsburg findet vom Montag, den 26. September 1960 bis Samstag, den 17. Dezember 1960 ein Ausbildungslehrgang statt. — Aufbauend auf der von Albert Greiner entwickelten Jugend- und Chorstimmbildung behandeln die Augsburger Lehrgänge alle Gebiete der Sprech-, Gesangs- und Chorerziehung sowie der Singschul- und Chorleitung. — Die erfolgreiche Ablegung der Schlußprüfung berechtigt die Teilnehmer, als staatlich anerkannte Singschullehrer und Chorleiter tätig zu sein. Da zu jedem Lehrgang nur 20 Teilnehmer zugelassen werden können, ist frühzeitige Anmeldung geboten.

Die Bedingungen erhalten Interessenten kostenlos zugesandt. Anfragen sind zu richten an das Sekretariat des Seminars, Augsburg, Maximilianstraße 59 (Leopold-Mozart-Konservatorium).



Ihr Musikalienhändler

HOFMEISTER

Notenversand für alle Fachgebiete
Angebote u. Kataloge unverbindlich

**BIELEFELD, Obernstraße 15
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)**

Werke Russischer Komponisten

in NEUAUSGABEN der

EDITION SIKORSKI HAMBURG



Edition
Nr.

KLAVIER

KABALEWSKIJ, DMITRI

2117	op. 13, Sonatine Nr. 1	4.20
2118	op. 13, Sonatine Nr. 2	4.20
2102	op. 26, Nr. 2, Kommödianten-Galopp	2.—
2104	op. 27, Heft I: Fünfzehn Kinderstücke	4.50
2111	op. 27, Heft II: Zehn Kinderstücke	4.—
2114	op. 38, Nr. 1—6, Sechs Praeludien	4.20
2115	op. 38, Nr. 24, Praeludium	3.—
2116	op. 51, Nr. 1—5, Fünf leichte Variationen	3.40

KHATSCHATURIAN, ARAM

2106	Poeme	3.—
2103	Toccata	3.—
2107	Säbeltanz aus „Gayaneh“	2.—
2105	Tänze aus „Maskerade“	4.—
2112	Die Abenteuer des Iwan	5.—

PROKOFIEFF, SERGE

2121	op. 75, Zehn Stücke aus „Romeo und Julia“	15.—
2110	Walzer aus der Oper „Krieg und Frieden“	2.—

SCHOSTAKOWITSCH, DMITRI

2124	op. 87, 24 Praeludien und Fugen	10.50
2122	Band I: Praeludien Nr. 1—12	4.20
2123	Sechs Kinderstücke	6.20
	Tanz der Puppen (7 Stücke)	

VIOLINE (bzw. Cello) und KLAVIER

KABALEWSKIJ, DMITRI

2119	op. 48, Violinkonzert, Klavierauszug	17.50
------	--	-------

KHATSCHATURIAN, ARAM

2120	op. 1, Sonate für Violine und Klavier	7.50
------	---	------

PROKOFIEFF, SERGE

2108	op. 94, 2. Sonate für Violine und Klavier	9.—
------	---	-----

SCHOSTAKOWITSCH, DMITRI

2101	op. 99, Violinkonzert, Klavierauszug	13.20
2113	op. 107, Cellokonzert, Klavierauszug	10.50

FLÖTE und KLAVIER

PROKOFIEFF, SERGE

2109	op. 94, 2. Sonate für Flöte und Klavier	9.—
------	---	-----

Weitere Ausgaben

unseres Verlagsprogramms Russischer Werke für Deutschland enthält unser Gesamtkatalog der EDITION SIKORSKI

MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI HAMBURG 13

Edition G. Schirmer • New York

zeigt an

ALBENIZ KOMPOSITIONEN FÜR KLAVIER, ZWEIHÄNDIG

Album of eight Pieces, Cadiz, Saeta: Cuba, Caprice Créole:

Cataluna, Curranda: Asturias, Leyenda: Mazurka: Sequidillas, Castillian

Dance: Tango: Zortzico (Roepper-Ries) DM 3.50

El Albaicin, from „Iberia“ Vol. III (Bauer) DM 2.40

Asturias Leyenda from „Suite espagnola“ (Roepper) DM 2.—

Cadiz Saeta from „Suite espagnola“ (Roepper) DM 1.80

Cordoba from „Chants d' Espagne“ (Deis) DM 1.80

Granada Serenata from „Suite espagnola“ (Treharne) DM 1.80

Rumores de la Caleta Malaguena from „Recuerdos de Viaje“ (Roepper) DM 1.80

Sequidillas Castillian Dance from „Suite espagnola“ (Ries) DM 1.80

Spanish Sketch Book Serenata Andaluza: Cancion: En la Alhambra:

Alborada: Habanera: Danza: Malaguena: Recuerdo (Clough-Leigher) DM 3.50

Tango in D from „Espagna“ (Ries) original DM 1.20

Triana from „Iberia“ Vol. II (Wasserman) DM 2.40

ZWEI KLAVIERE VIERHÄNDIG

Tango in D Easily arranged by Olive Dungan DM 2.20

VIOLINE UND KLAVIER

Cadiz Saeta from „Suite espagnola“ Transcribed by Albert Stoessel . . DM 2.—

Tango in D from „Espagna“. Arranged by R. Sylvain DM 1.80

Auslieferung August Seith Musik-Groß-Sortiment • München

Wieder steht im Mittelpunkt kritischer Auseinandersetzung mit dem verpflichtenden Erbe abendländischer Musikkultur das Gedenken an zwei große Musiker des 19. Jahrhunderts; an Robert Schumann und an Gustav Mahler. Der eine wurde vor 150 Jahren am 8. Juni 1810 im sächsischen Zwickau geboren, der andere erblickte vor 100 Jahren am 7. Juli 1860 im mährischen Kalischt das Licht der Welt. Beide sind, so kontrastreich auch ihr Schaffen erscheint, Repräsentanten einer Zeit, deren geistige Struktur bis zur Gegenwart noch keineswegs genügend erörtert ist. Um eine gedankliche Einordnung dieser beiden Persönlichkeiten, um eine Klärung ihres Bezugs zur Gegenwart bemühen sich die nachstehenden Beiträge, die mithelfen wollen, unserer Blickrichtung neue Perspektiven zu eröffnen.

KARL H. WÖRNER

ROBERT SCHUMANN HEUTE

Vor vier Jahren gedachten wir der hundertsten Wiederkehr des Todestages von Robert Schumann. Sie fiel in das Jahr 1956, in das Jahr des 200. Geburtstages von Wolfgang Amadeus Mozart. Die Duplizität der Ereignisse rückte Schumann in den Schatten Mozarts. Damals, in den Mozart-Feiern vor vier Jahren, ist kein Ton laut geworden, der Mozart nationalistisch für Österreich oder Deutschland reklamiert hätte. Mozart ist für uns Europäer, und musikgeschichtlich zählen wir ihn zu der national durchaus nicht eingeengten Wiener Klassik, so daß die Frage seiner nationalen Zugehörigkeit in den Hintergrund tritt. Je tiefer wir in sein Werk eindringen, desto unbegreiflicher erscheint uns die Anpassungsfähigkeit seines Genies, das die musikalischen Stile seiner Zeit und selbst des Spätbarocks verschmolzen hat. Unsere Bewunderung ist um so höher gestiegen, da wir heute das ganze Werk Mozarts als uns zugehörig empfinden und wir nicht wie frühere Epochen einzelne Sektoren einseitig bevorzugen.

Anders bei Schumann. Keine Feier, kein Gedenken an ihn ohne Worte über den Romantiker. Schumann steht ganz in der Romantik; ihre Wurzeln senkten sich in deutschen Boden, ihre schönsten Blüten entfalteten sich in Deutschland. So wird Schumann auch in einer der jüngsten Publikationen gesehen, die ihm gewidmet ist, dem kenntnisreichen, mit großer menschlicher und künstlerischer Einfühlung geschriebenen Buch des französischen Schriftstellers Marcel Brion: „Robert Schumann und die Welt der Romantik“. In Schumann, so sagt Brion, verlebendigt sich „das vollkommene Bild des romantischen Künstlers, denn in ihm begegnen und durchkreuzen sich alle großen leidenschaftlichen und ästhetischen Strömungen seiner Epoche“. Von der deutschen Romantik spricht Brion als „einer der reichsten und an schöpferischer Schönheit hervorragenden Epochen aller Zeiten“.

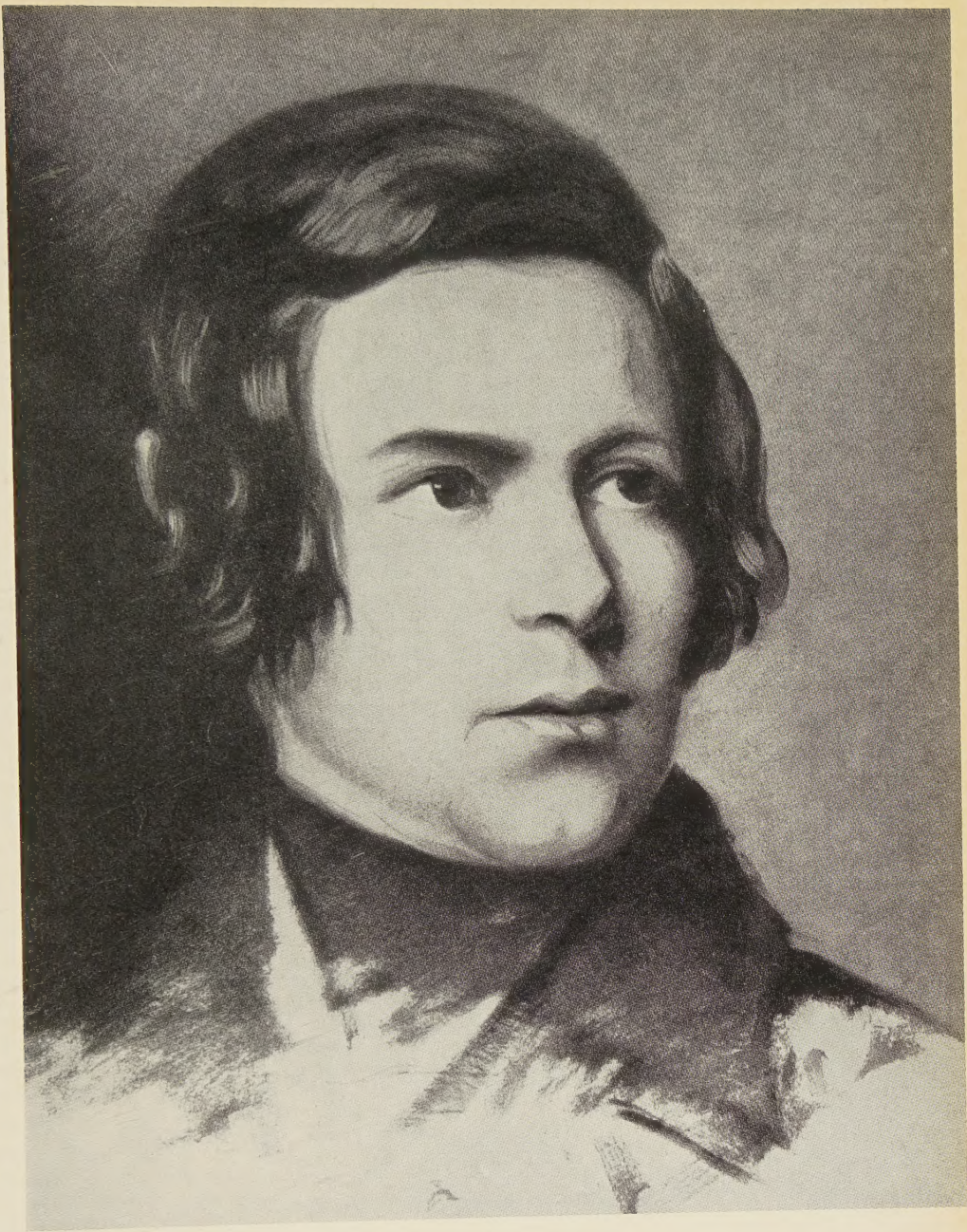
„Europäer“ — wir geben dem Wort heute über das Kulturelle hinaus einen stark politischen Sinn — war Schumann nicht. Seine Einstellung zu den weltpolitischen Fragen seiner Zeit war nicht ohne Widersprüche, sein Kunstverständnis jedoch hatte die Sicht des Großen; die meisten seiner Urteile unterschreiben wir noch heute. Schumann sah weit über die Schlagbäume seiner sächsischen Heimat hinaus und über die Grenzen des deutschen Sprachbereiches hinweg. Das beweisen seine überragende Kenntnis der Weltliteratur, die tätige Förderung, die er Chopin, Niels Gade oder Joachim angedeihen ließ, und die Aufgeschlossenheit für landschaftliche Eindrücke, besonders Italiens und der Schweiz. Schumann sprach — zwei Jahre vor seinem Tod —

von dem „*geheimen Bündnis verwandter Geister*“. Aus künstlerischen Gründen schloß er sich für Liszt und Berlioz weniger auf als für den von ihm uneingeschränkt bewunderten Mendelssohn, für Bach, Beethoven und Schubert. Das „*Bündnis verwandter Geister*“ war nicht national eingeengt. Als Schumann gegen die Salonmusik von Herz und Hünten und die modische Oper zu Felde zog, wandte er sich nicht gegen Franzosen und Italiener, sondern er bekämpfte den Ungeist. In seinen Schriften klingt der nationale Akzent weitaus weniger laut auf als in Mozarts Briefen.

Von Schumanns Werk ist vieles verblaßt und vergessen, im Verhältnis jedoch weniger leicht als von dem Bachs oder gar Händels. Erinnern wir an die Klavierwerke, unter ihnen das Konzert, an die Lieder, die Kammermusik, die vier Sinfonien, das Cellokonzert — das sind fünf Werkgruppen, in denen sich seine Musik behauptet, und in diesen wieder sind es ganze Werkgruppen, nicht einzelne Erfolge. Auch die Sinfonien überzeugen durch ihren Wert als zyklisches Ganzes, nicht allein durch die Schönheit einzelner Sätze. Was bedeutet es angesichts dieser Lebenskraft, daß uns Schumanns oratorische Werke ferngerückt sind und seine einzige Oper auf der Bühne keinen Platz fand? Die Musik des deutschen Romantikers Schumann hat die abendländische Welt erreicht, zu seinen Lebzeiten nur langsam, aber noch heute gehört sie allen Konzertsälen.

Nicht nur den Konzertsälen. Einige der Klavierwerke sind unentbehrlich als Studienmaterial zur Ausbildung der manuellen und künstlerischen Fähigkeiten eines jeden Klavierspielers, selbst wenn er nicht über die Mittelstufe hinausgelangt — die „Papillons“, die „Fantasiestücke“, die „Kinderszenen“. Und unter den großen Werken gibt es viele Prüfsteine für den Konzertpianisten, die C-Dur-Fantasie, den „Carnaval“, die „Kreisleriana“, die „Symphonischen Etüden“, die fis-Moll-Sonate, das Klavierkonzert. Ähnliches gilt für die Lieder. Für das häusliche Musizieren hat Schumann ein reiches Vermächtnis hinterlassen, vierhändige Klavierstücke, das Liederalbum für die Jugend und vor allem das Jugendalbum für Klavier. Hier finden wir kostbare Miniaturen aus Meisterhand, die aus der Welt des Kindes geboren sind. Gewiß verehren wir in Schumann auch sonst den Meister des musikalischen Genrestückes, aber die kleinen Stücke für den Anfänger am Klavier sind weder zweckbetonte Lehrstücke, noch eine Herablassung des großen Komponisten, sondern ein Sich-selbst-Finden in der Phantasie des Kindes. Stücke von wenigen Zeilen, aber sie sind Schumann, ganz und echt, und zeigen den Poeten in Tönen. Eine solche reine Verschmelzung des eigenen Geistes mit dem Kinderreich gibt es bei Mozart nicht, auch nicht bei Beethoven und Schubert — in der ganzen Musikgeschichte nur noch bei Bach (Inventionen) und in Bartóks Mikrokosmos.

Was an Schumanns Musik fesselt uns so stark? Alle Werke, in denen ihm zu verwirklichen gelang, was er selbst zur ästhetischen Forderung erhoben hatte: mit der Musik etwas Bestimmtes adäquat auszudrücken. Dabei war Schumann als Musiker universal genug, um sich nicht „programmatisch“ festzulegen. Überschriften in seinen Werken will er nur als Hinweise aufgefaßt wissen, um die Phantasie anzuregen, sie in eine bestimmte Richtung zu lenken und das Erfassen zu erleichtern. Ausgenommen ist hier vielleicht der Zyklus „Carnaval“ mit seinen Episoden; aber auch sie erheben sich durch ihren musikalischen Eigenwert weit über das Bildhafte eines festgelegten Programmes. Schon die Konzeption der beiden Phantasiegestalten Florestan und Eusebius, obwohl literarisch durch E. Th. A. Hoffmann und Jean Paul angeregt, greift ganz ins Musikalische über — handelt es sich hier doch um die Darstellung von Charakteren und damit um Bezirke des menschlichen Seelenlebens. Widerspiegelung des Inneren ist Schumanns Musik, nicht äußerer Lebens- und Naturvorgänge; darum ist Schumann auch der große Liederkomponist, weil er den Text durch die Musik überhöht, sie nicht dienend hinzugesellt, sondern Wort und Ton zu einem Dritten verschmilzt. Es ist eine noch immer ungelöste



Tafel 19

ROBERT SCHUMANN

Gemälde eines
unbekannten Meisters



Tafel 20

CLARA WIECK

Zeichnung von
Elwine von Leyser

Frage für die Forschung, ob und inwieweit Schumann bei der Komposition seiner Instrumentalwerke literarische Bilder vorschwebten. Sinn die „Papillons“ eine musikalische Nachdichtung des Schlußkapitels aus Jean Pauls „Flegeljahren“ oder nur eine lose Folge einzelner Stücke nach Schuberts Vorbild? Der Hörer ist dieser Frage ganz enthoben: die Musik erfaßt ihn unmittelbar, irgendwelcher Assoziationen bedarf es nicht.

In der rein musikalischen Suggestionskraft liegt vielleicht ihr größter Reiz, sie ist „Bild“ und „Poesie“ in sich selbst; der Komponist ist darin „Dichter“, denn seine Musik „beschreibt“, und nur aus der Musik heraus ist das poetische Element faßbar. Daß sie mehr gibt, als das Wort es vermag, zeigt allein schon der Versuch, den Zauber der Musik in Worten wiederzugeben. Worte versagen, was aber bleibt, ist das Gefühl, in eine andere Welt erhoben zu sein, die auch der alltäglichen einen veränderten Sinn gibt. Es ist eine begnadete Welt, deren eigene Wirklichkeit in die reale hinüberzustrahlen vermag. Und auf das Entrücktsein durch Schumanns Musik folgt kein ernüchtertes Aufwachen, kein Herabstürzen aus den Höhen eines künstlerischen Sphärenfluges. Schumanns Musik ist keine schöne Illusion, sie ist kein Schein. Sie hat ethische Werte.

Übersehen wir jedoch nicht, daß diese Worte der Nähe, Bewunderung und Liebe aus der Sicht der mittleren und älteren Generation gesprochen sind. Wie steht die Jugend zu Schumann? Nur wenige junge Solisten gibt es, die Schumann aus enger Verbundenheit auf ihre Programme setzen. Unsere Konservatoristen scheinen die Musik Schumanns umgehen zu wollen, aber in gleicher Weise trifft das alle Romantiker, Liszt eingeschlossen, zum Teil auch Beethoven. Ihre Liebe hört offensichtlich bei Mozart auf, bei Bach und noch früher beginnt sie, um von Mozart einen Sprung zur Moderne, zu Strawinsky und Bartók, zu machen. Sollte sich diese Beobachtung allgemein bestätigen, so stellt sich die Frage nach den Gründen. Ist der Jugend die romantische Sprache der Musik fremd geworden, der Zugang verschlossen oder nur verschüttet? Ist für sie die Romantik nicht mehr wie für uns ein höheres Dasein des Lebens? Verschließt sie sich für Schumanns Verhältnis zur Welt, das wesentlich von Werten des Gemütes getragen wird? Die Romantik ist eine der individuellsten Formen des Ich-Erlebens in der Kunst; fehlt der Jugend der Mut zu diesem Ich, oder ist sie so „uniformiert“, daß sie nur noch in objektiven Formen Gültiges zu erkennen vermag? Darf man diese Frage von heute aus schon beantworten, oder tut sich hier nur eine vorübergehende Erscheinung auf? Verschwindet die Romantik gleichsam in einem Wellental, um von anderen Gipfelercheinungen überdeckt zu werden?

Kehren wir zu Schumann zurück. Das Bild des Menschen und Komponisten hat die Musikforschung im letzten Vierteljahrhundert schärfer gezeichnet, als es vorher gesehen wurde. Bisher unbekannte Aufzeichnungen Schumanns wurden ans Licht gefördert: zahlreiche Studien haben besonders die frühen und späten Werke erhellt. Wir wissen nun, daß nicht die „Papillons“ sein Opus 1 sind, sondern vor diesen auch Lieder, Kammermusik und eine Sinfonie liegen. Sein spätes Schaffen, das nur zum kleinsten Teil geeignet ist, den Musikhörer zu fesseln, der sich mit Vorliebe nur an den „bekannten Schumann“ hält, ist reich an stilistischen Zügen, die Schumann mit Bach und dem späten Beethoven verbinden: sein Geist, von der Krankheit bedroht, sah völlig neue Wege, wenn auch seine Inspiration nicht mehr die Kraft besaß, sie mit der künstlerischen Idee zusammenzuschließen. Die Bedeutung der Chromatik und Enharmonik zeigt auf Wagners „Tristan“ voraus, nicht minder die Behandlung der deutschen Sprache im Gesang. Neben diesen Verfeinerungen steht ein Zug zur Vereinfachung. Als sich um die Jahrhundertmitte Romantik und Realismus verbinden, hat Schumann die Idee eines Volkssatoriums mit Martin Luther als Mittelpunkt. Nach den Intervallen, in denen die düsteren Schatten der Gemütskrankheit sein Seelenleben umkreisten, war Schumann um so

tätiger. Er wollte vollenden, was er sich als Künstler vorgenommen hatte: alle Gattungen zu erobern und Gültiges zu schaffen. Kirchenmusik mit einer Messe und einem Requiem sollten den Schlußstein bilden, sie waren jedoch nicht dazu bestimmt, Gipfel und Vollendung zu sein.

Ohne eine Pathographie Schumanns schreiben zu wollen, hat Wolfgang Boetticher viel bisher unbekanntes Material aus Schumanns eigenen Aufzeichnungen bereitgestellt. Auch sie vertiefen nur die Eindrücke, die uns den Menschen so sympathisch machen, die Bedingungslosigkeit seines Wollens und Handelns, den Einklang von Wort und Tat, die Lauterkeit seines Charakters und seine Energie. Die sittlichen Forderungen, die er an sich selbst stellte, ließen schon den Zweiundzwanzigjährigen bekennen: *„Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht in Einklang steht.“*

ERICH VALENTIN

ÜBER DEN BEGRIFFSWANDEL DES „ROMANTISCHEN“

Marginalien zu Schumanns Klaviermusik

Es gibt wohl kein Wort, das so vielen Wandlungen, Deutungen, aber auch Mißverständnissen unterworfen ist wie das bescheidene Wörtchen „romantisch“. Je nach Anwendung, gern auch nach Willkür, ist es einmal ein ästhetischer Begriff, dann wiederum ein formaler oder ein anderes Mal ein geschichtlicher oder geistiger. Natürlich liegt es nahe, daß man bei einer so unstofflichen Kunst wie der Musik schnell, meist sogar voreilig bei der Hand ist, mit dem schmückenden Beiwort „romantisch“ ein bestimmtes Werk, eine bestimmte Gattung oder Richtung abzustempeln.

Das Wort selbst aber stammt bezeichnenderweise nicht aus dem 19. Jahrhundert, dem man es gern anhängen möchte. Vielmehr geht es auf die englische Literatur des 17. Jahrhunderts zurück und bedeutete ein von der Aufklärung geschaffenes Epitheton für die barocke Kunst. Das 18. Jahrhundert wiederum nahm es auf und kennzeichnete zunächst damit eine Geistesrichtung, die, von Rousseau und Herder her, aus einer gegen die Aufklärung gerichteten Gesinnung kam. Zugleich galt es auch damals schon als Begriff für eine bestimmte Geisteshaltung, die Goethe z. B. als „krankhaft“, Beethoven hingegen, im Sinne des 18. Jahrhunderts, als „zauberhaft“ auslegte. Daß gerade der Musiker sich einer solchen Deutung bediente, ist beachtenswert. Denn was man als „zauberhaft“, d. h. unwirklich, wunderbar ansah, war in der Musik seit dem Barock unter anderen Namen längst gebräuchlich. Die Franzosen nannten es „*merveilleux*“, die Italiener „*miraviglioso*“, und beide machten mit den Opfer- und Totenszenen in ihren musikalischen Dramen eifrigst Gebrauch davon. Die Bedeutung ist also identisch mit jener, die das englische 17. Jahrhundert mit dem Wort „*romantic poetry*“ geschaffen hatte. Goethes Definition hingegen sollte man nicht gar so wörtlich nehmen. Denn letztlich hat auch er im „Westöstlichen Diwan“ und vor allem im „Faust II“ selbst jene Blickwendung vorgenommen, die ihn aus dem Antikenbewußtsein des „Klassischen“ in die Sphäre des „Romantischen“ hinüberweist.

Man sollte sich, um die Dinge einer notwendigen Klärung zuzuführen, an die Literatur halten. Denn dort ist es eine Selbstverständlichkeit, den Werdegang der romantischen Dichtung und die bereits um und mit Goethe einsetzenden Strömungen bei ihrem ehrlichen Namen zu

nennen, sie klar und eindeutig abzugrenzen und ihnen den Platz zuzuweisen, der ihnen zwischen „Klassik“ und „Realismus“ zukommt. Die Fragen, die mit all diesen Entwicklungen zusammenhängen, sind aber nicht allein aus dem Künstlerischen zu begründen. Zunächst sind es geistige Ursachen, die dahinter stehen. Daß aber bei diesen wiederum andere, z. T. sogar durchaus reale Gründe mitwirken, darf nicht außer acht gelassen werden. Denn es sprechen dabei mancherlei Voraussetzungen und Bedingungen mit, solche religiöser oder philosophischer, weltpolitischer oder gesellschaftsgeschichtlicher, ja, naturwissenschaftlicher und sogar volkswirtschaftlicher Art. Denn aus diesen Gegebenheiten formte sich gerade in jener Zeit, die man als „romantisch“ bezeichnet, das Verhältnis von Mensch zu Mensch neu. Wir wissen, daß sich in solcher Betrachtung die Aufgabe der Künste in einer immer wieder sich wandelnden Auslegung zeigt. Und unter diesem Aspekt ändert sich zugleich die Physiognomie des Künstlers und seiner Funktion.

Der im ausklingenden 18. Jahrhundert erfolgte Umbruch hatte das Ende einer Ordnung zur Folge, die vom Mittelalter her gewahrt gewesen war. Mit der Mündigwerdung der Philosophie und vor allem der Künste war zweierlei verbunden: die Enthebung des Künstlers aus der Gebundenheit an eine Ordnung und mit der erworbenen Freiheit zugleich die Isolierung des einzelnen. Es wäre aber falsch, wollte man, um bei der Musik zu bleiben, die Auslösung der romantischen Kräfte aus einem Widerspruch zu dem abzuleiten, was wir *Klassik* nennen. Denn wenn man versuchen wollte, durch Jahreszahlen den Bereich der „romantischen“ Musik abzugrenzen, ihrem Ursprung nachzugehen, müßte man bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts beginnen. Die noch im klassischen Gehege geborenen Elemente der dem Volkslied entwachsenen „Lieder im Volkston“ eben dieses Jahrhunderts mit ihren Höhepunkten im Liederstil der „Schöpfung“ Haydns wie der „Zauberflöte“ Mozarts und zum andern die der Oper wesenseigene Neigung zum Mythischen sind Ansatzpunkte romantischer Vorstellung. Wir begehen den großen, unverzeihlichen und leichtfertigen Fehler, daß wir das Romantische als Wesensausdruck dieser „Romantik“ genannten Zeit und Geistesrichtung mit dem verwechseln, was der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eigen ist; hier, wo wir nahezu sinnlos von Hoch-, Spät- und Neuromantik sprechen („Neuromantik“ hieß bereits die frühe Romantik des 19. Jahrhunderts im Gegensatz zur „Romantik“ des endenden 18. Jahrhunderts), wäre allenfalls das Wort „Romantizismus“ am Platze.

Das Urwesen des Romantischen in Musik und Literatur ist im Geselligen verankert. Man lese Tieck oder Jean Paul; man erinnere sich der kritisch-unterhaltsamen Gespräche der Serapionsbrüder Hoffmanns wie der imaginären Davidsbündler Schumanns; man ergötze sich an den streitbaren, in geschliffenem Stil florettschneidenden Schriften der Schlegels, Webers oder Schumanns oder der wirklichkeitsnahen Proklamationen des jungen Liszt. Was man verallgemeinernd der Romantik als Weltflucht und Diesseitsfeindlichkeit ankreidet — dann müßte auch der Mozart des „Don Giovanni“ ein Weltflüchtiger solcher Art sein —, ist vielmehr das Erkennungsmal jener liebenswerten Kräfte, die, Biedermeier genannt, mit kultiviertem Behagen und Sichbescheiden die in bürgerlichen Formen bewahrte Welt des 18. Jahrhunderts in das neue Saeculum hineinzuretten trachteten und sich angstvoll gegen die Welt da draußen abschirmten. Das hat nichts mit dem zu tun, womit sich die romantisch genannten Geister schwärmend und ironisch, phantasievoll und angriffslustig, kühn und ehrfürchtig zugleich der vor ihren Augen unmittelbar sich wandelnden Welt konfrontierten. „Romantisch“ nämlich nannten sie sich nicht selbst. So titulierte sie ihre Gegner. Und selbst Tieck, einer der klassischen Zeugen der Romantik, wußte auf die Frage, was eigentlich romantisch sei, keine Antwort: „Ich weiß zwischen romantisch und poetisch überhaupt keinen Unterschied zu machen.“

Es mag sein, daß die jüngere Romantik, d. h. jene zwischen 1815 und 1850 etwa, dem klar umrissenen Antiken-Ideal der Klassik ihr Ideal einer irrational-unendlichen Vorstellung entgegensetzte. Aber selbst diese Romantiker bedienten sich der geistigen und gestalterischen Mittel, die sie von der Klassik gelernt hatten. Daß sie es anders auslegten, anders sahen und formulierten, liegt nicht an ihnen, sondern an der von Grund auf gewandelten Zeit. Aber sie standen alle ganz und unmittelbar in der Wirklichkeit dieser ihrer Zeit. Was sie bewegte — es sei an Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart“ erinnert wie an Webers oder Schumanns kritische Auslassungen zu realen Tagesfragen —, das war die Welt, die sie umgab. Es war letztlich, wenn wir es genau überdenken, ein sehr langer Weg bis zur Resignation desselben Eichendorff, der wehmütig vergangener Zeiten gedachte, und bis zur Weltverneinung der „Tristan“-Atmosphäre Wagners. Ist das nicht eigentlich die Endphase des „Romantischen“? Was davor liegt —, das ist das, was das historische Recht hat, sich „romantisch“ zu nennen. Dort, wo es sich der von Angst überschatteten Zeit stellte, durfte es für sich das Wort beanspruchen, das Goethe an Boisseree richtete: *„Es ziemt uns, in dieser Zeit unsere kleinen Privatzustände an dem ungeheuren Maßstab der Weltgeschichte zu messen.“* Dort, wo sie sich, wie Hoffmann in „Signor Formica“ oder Eichendorff im „Taugenichts“, wie Weber in der Brillanz seiner Pianistik oder Mendelssohn in der Grazie seiner „Sommernachtstraum“-Musik dem geformten Spiel hingeben, tun sie es aus einem nur vom Klassischen her zu verstehenden Spieltrieb, der wie die Ironie in Tiecks „Gestiebeltem Kater“ oder die bunte Fabulierlust in Schumanns Klavierzyklen doch alles andere als das verkörpert, was man dem scheinbar Romantischen zuzuschreiben pflegt. Man übersehe bei alledem eines nicht: das Romantische ist keineswegs nur ein Bestandteil des Deutschen. Es ist schlechthin ein *zeitgeschichtliches Ereignis*. Romantisch war ebenso, was in Italien Manzoni und Bellini, was in Frankreich Berlioz und Victor Hugo, Lamartine und Eugène Sue, was in England Byron (auch wenn er sich dagegen verwahrte) und Scott, was anderwärts Öhlenschläger, Mickiewicz, Puschkine, Poe, Whistling oder Hawthorne zu sagen hatten. Die Verschiedenheit der landschaftlichen und historischen Zugehörigkeit löste auch verschieden geartete Aussagen aus. Aber selbst ein Umstürzler wie Berlioz, in dessen Gedankenwelt — wie bei Sue oder Hugo — die junge Atmosphäre der Großstadt zum ersten Male sich offenbarte, selbst Berlioz fühlte sich wie alle anderen an den klassischen Ursprung gebunden, zumindest in Form und Gestaltung.

Theodor Haeckers Deutung, daß die Romantik in Wirklichkeit eine *„Relation zur Klassik“*, d. h. als ein gewissermaßen zweiter Teil der Klassik anzusehen sei, darf als die klarste und einwandfreieste Interpretation des „Romantischen“ angesehen werden, weil sie, unbeschadet von Meinungen und Vorurteilen, der *historischen* Tatsache gerecht wird. Sie entspricht in etwa der Definition Fritz Martinis, der sogar von Klassik und Gegenklassik spricht, wobei er in erstere Herder, Goethe, Schiller, Haydn und Mozart, in die „Gegenklassik“ aber Jean Paul, Hölderlin, Kleist, Beethoven und Schubert einreicht. So oder so gesehen: auf alle Fälle gilt die Tatsache als bindend, daß das Romantische im Umkreis des Klassischen verwurzelt ist.

Man geht nicht fehl, wenn man im Sinne dieser historischen Orientierung das Ende der Romantik etwa auf die Zeit um 1850 datiert, d. h. in Beziehung bringt mit dem Tod Chopins, Mendelssohns, Schumanns und mit der Konzeption des „Tristan“, ungeachtet der Weiterungen, die die Entwicklung auf dieser Basis bei Wagner selbst, bei Brahms oder Bruckner bis zu Pfitzner gebracht hat. Es ist an der Zeit, daß man sich bemüht, die bisher in Bausch und Bogen reichlich saumselig betriebene Periodisierung gerade im Hinblick auf das späte 19. Jahrhundert einer gründlichen Revision zu unterziehen. Wir haben uns daran gewöhnt, das 19. Jahrhundert, dessen Geschichte uns unklarer noch ist als die irgendeines früheren Jahrhunderts, als ein

Ganzes zu betrachten und demgemäß mit schnellem Urteil abzutun. Eben aus dieser Unwissenheit ist es möglich geworden, daß man so beziehungs- und kenntnislos dem „Romantischen“ gegenüberzustehen pflegt.

Mit der festen Bindung des „Romantischen“ an die Situation des frühen 19. Jahrhunderts und seine Orientierung auf das Klassische als Ausgangspunkt erscheint dieses Romantische als eine Einheit, innerhalb deren die vielfältigen Strömungen, die sich erst etwa 1830/40 zu trennen beginnen, als letzte Auswirkungen des 18. Jahrhunderts erkennbar werden. Aus dieser Beziehung erwuchsen die drei Ereignisse, die den Weg in die Zukunft erschlossen: Beethovens neunte Sinfonie, Silchers op. 7 (Volkslieder) und Mendelssohns Bach-Renaissance, Gegensätze zwar, die aber doch ihrer Herkunft nach auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind: Symbole einerseits der „heilig“ gewordenen Kunst wie der Herderschen Humanität und andererseits der Neigung, im Aufspüren des Historischen ein neues Ordnungsgefüge zu erwirken (sichtbarlich geworden in der Münchener Ludwigsstraße, deren Erbauung aus derselben Absicht kam).

Robert Schumann, dessen schöpferischer Wille unter dem Zeichen Jean Pauls und Schuberts geprägt worden war, fand im Laufe seiner Entwicklung, die, nebenbei bemerkt, von historischen Studien unterbaut wurde, sein Ziel in der Synthese, die ihm die Begegnung mit Bach und Beethoven vermittelte. Es soll nicht von „Einflüssen“ gesprochen werden. Das sagt sich so leicht hin und besagt im Grunde nicht gar viel. Es ist vielmehr das Vorbild, das hier als selbstgewählte Aufgabe wirksam ist. Was dabei als Ergebnis erkennbar wird, ist das hartnäckig und mit Energie verfochtene Streben nach einem *formalen* Prinzip. Am deutlichsten wird es auf jenem Gebiet, das im Zeitalter der „Pianomanie“ (Heine) die Klangvorstellung vorherrschend bestimmte: in der *Klaviermusik*. Nicht anders wie etwa bei Chopin ist auch bei Schumann nicht nur das Farbliche, das Poetische als generelles Merkmal anzusehen, sondern jene merkwürdige stimmige und daher strenge Linienführung, die von Bach herkommt, und außerdem das formale Bewußtsein. Man darf sich nicht von den dichterischen und fast bildhaften Titeln und Intentionen beirren lassen, wenn man gewillt ist, der klassisch zu nennenden formalen Ordnung auf die Spur zu kommen. Die *thematische Gebundenheit* in Variationszyklen wie op. 1, op. 5, op. 9 oder op. 13 oder das ernsthafte Bemühen um Großformen wie in den *Sonaten* op. 11 und op. 14 bis zu der Eigenwilligkeit der „Phantasie“ op. 17, auf deren stimmungsfördernde Titel Schumann endgültig und bezeichnenderweise verzichtete, und endlich die Kombination von „lyrischen Stücken“ wie op. 2, op. 4 oder op. 6 ist; ähnlich wie in Schuberts „Impromptus“, dem Versuch entwachsen, aus dem Zyklus mehrerer selbständiger Sätze ein *neues Formgebilde* zu schaffen. Wichtig ist aber bei all diesem das, was der endgültigen Konzeption vorausging und was als Studienmaterial nebenbei lief. Das gilt insbesondere für jene Werke, in denen sich der Stilwandel im Gesamtschaffen Schumanns dokumentiert, so in op. 56 und op. 72, den Kontrapunktarbeiten, die aber interessanterweise nicht erst in dieser Spätzeit von ihm betrieben wurden. So gehörte z. B. bereits zu op. 5 eine Fugen-Skizze.

Es muß als auffallend angesehen werden, daß der intuitive Ausgangspunkt der gesamten Klavieristik Schumanns, auch da oder gerade da, wo es sich um „Phantastisches“ handelt, die *Variation* ist. Das variative Moment ist eines der Hauptmerkmale der klassischen Klaviermusik, insbesondere bei Haydn und Mozart, und zwar als Klang und Gestalt gewordener Ausdruck der ihnen und ihrer Zeit eigenen Kunst der Improvisation. Es ist nun interessant, daß das klassische Element der Improvisation — oder, wie man richtiger sagte, Fantasie, ehe man das Wort „Improvisation“ von der Stegreif-Dichtung übernahm — gerade bei Schumann ausschlaggebend in Erscheinung tritt, und zwar nicht nur als formal-technische und gestalterische

Eigenart, sondern auch als grundsätzliches Prinzip. Das geschieht jedoch — und hier unterscheidet sich der „Romantiker“ vom „Klassiker“ — in der Weise, daß der improvisatorische Zug nicht nur in der Struktur, sondern auch in der inhaltlichen Anlage zur Geltung kommt. Dabei ist bemerkenswert, daß entgegen der noch der Klassik eigenen Praktik, durch buchstäblich „momentane“ Eingebungen Improvisiertes einzufügen (z. B. Kadenz-Begriff, Auszierung), Schumann wie jeder echte Romantiker den *Schein* der Improvisation wahrte und das im Notenbild Niedergeschriebene als endgültig und unveränderlich annimmt. Dieses bei Chopin ebenso wie bei Liszt (für den das Notenbild lediglich ein Hilfsmittel, aber nicht letzte Möglichkeit war, den Klangwillen auszudrücken) grundsätzliche Verfahren, auf dem Klavier den Augenblick der „Eingebung“ festzuhalten, ist das eigentliche Kennzeichen der romantischen Klaviermusik, die sich hierin — aber letztlich nur hierin, was ohnehin genügt — von der klassischen unterscheidet. Denn alle übrigen Momente sind vom klassischen Prinzip abzuleiten. Daß sich formale Differenzen, z. B. im Sonatentyp, ergeben, ist selbstverständlich. Aber man sollte sich davor hüten, hieraus ein Negativum für das romantische Formgefühl abzuleiten. Es ist eben die anders gewordene Betrachtungsweise ein und desselben Gegenstandes. Und daß es derselbe Gegenstand ist, macht das *Gemeinsame* aus. Dieser Zusammenhang führt wiederum auf die Variation als Gestaltungsgrundlage des gesamten Klavierwerks Schumanns zurück, besonders sichtbar in den Skizzen der „Etüden in Form freyer Variationen über ein Beethovensches Thema“ (aus der 7. Sinfonie) und dem Zyklus der „Sinfonischen Etüden“, lebendige Synthese klassischen Denkens in romantischer Gesinnung.

In all und jedem möchte man auch in diesem Bereich über das Gehaltliche, Stimmungshafte, Farbige und Klangliche hinaus den Spielbetrieb als schöpferische Ursache bezeichnen. Gestaltetes Spiel — es muß doch nicht immer und unbedingt gleich Weltanschauung sein, wenn wir vom Romantischen sprechen, vor allem, wenn es sich um einen so kritischen Geist wie Robert Schumann handelt.

GEORG EISMANN

ROBERT SCHUMANN'S GEBURTSHAUS

Die Kulturwelt gedenkt in diesem Jahr der 150. Wiederkehr von Robert Schumanns Geburtstag; er wurde am 8. Juni 1810 in Zwickau geboren. Aus diesem Anlaß werden in seiner Vaterstadt in einer Schumann-Festwoche — dem 20. Zwickauer Schumann-Fest — große Ehrungen des Tondichters erfolgen. Kaum einer unserer berühmten Komponisten ist so tief im Bewußtsein des Volkes verwurzelt wie Robert Schumann. Dazu mag neben seinem melodieerfüllten musikalischen Werk sein edles Menschentum beigetragen haben, ganz besonders aber sein ergreifendes Schicksal, das diesen hohen Geist so früh schon zerstörte und in Umnachtung enden ließ.

150 Jahre sind vergangen, seit dieser Genius der Musikromantik ins Leben trat, dessen Werk seither in den unverlierbaren geistigen Besitz aller Kulturnationen übergegangen ist und weltumspannend auf allen Kontinenten heimisch geworden ist. Unvermindert hält die laufende internationale Schumann-Pflege und Schumann-Ehrung im Konzert, im Rundfunk, in der Schallplattenindustrie und im Verlagswesen an, wo immer wieder Neuauflagen seiner Kompositionen sowie Übersetzungen seines bedeutenden Musikschritftums und neue Biographien in allen Kultursprachen erscheinen.



Ausstellungshalle

ROBERT SCHUMANN'S GEBURTSHAUS

Geburtshaus





Musikhörraum

ROBERT SCHUMANN'S GEBURTSHAUS

Gedenkzimmer



Als Robert Schumanns Vaterstadt Zwickau im Jahre 1910 daranging, die Ehrungen zu seinem 100. Geburtstag vorzubereiten, kam es zur Gründung eines Museums für den genialen Komponisten. 1956 gab die 100. Wiederkehr seines Todestages (29. Juli) Anlaß zu einer entsprechenden Ehrung: das Geburtshaus des Tondichters wurde zu einer Nationalen Gedenkstätte umgestaltet, und hierher kamen nun die reichen Schätze des Schumann-Museums.

Beim Betreten des Robert-Schumann-Hauses empfängt den Besucher eine geräumige Ausstellungshalle, in der Sonderausstellungen gezeigt werden. Im geschmackvollen Kammermusiksaal wird die Schumann-Pflege in Gestalt von Morgenfeiern, Konzerten und Vortragsabenden durchgeführt. Die monatlich stattfindenden Matineen sind zu sonntäglichen Feierstunden geworden. Namhafteste Interpreten des Schumannschen Kunstwerks kehren hier ein. Ganz im Sinne Robert Schumanns, der das Alte hoch ehrte, aber gleichzeitig dem Neuen ein warmes Herz entgegenbrachte, wird dabei nicht ausschließlich sein Werk gepflegt, sondern vor allem auch das neue und neueste Schaffen, wie selbstverständlich auch das vor Schumann liegende Kulturerbe.

Ein Treppenaufgang mit besonders kunstvoll gestaltetem Geländer führt zu den Ausstellungsräumen. Die umfassende Schausammlung ist — dem Lebensgang Schumanns folgend — in Einzelräume gegliedert (Zwickau — Leipzig — Dresden — Düsseldorf) und gibt ein aufschlußreiches Bild vom Leben und Schaffen des Komponisten. Wir sehen interessante Originalhandschriften (Briefe, Tagebücher, Kompositionen) von Robert und Clara Schumann, auch Originalbriefe von Persönlichkeiten, die mit ihnen in Verbindung standen; weiterhin Diplome, Zeugnisse, Gedichte, dazu außerordentlich reiches Bildmaterial (Porträts und Plastiken, von namhaften Künstlern der Zeit Schumanns gefertigt; Wohnstätten, Stadtbilder), wertvolle alte Notendrucke und Bücher, historische Programme. Die Fülle des Ausstellungsmaterials ist zu Anschauungseinheiten jeweils unter ein besonderes Blockthema gestellt, das eine ins Auge fallende Wandbeschriftung vermittelt, wie z. B. „Elternhaus“ — „Schumanns Doppelbegabung“ — „Kampf um Clara Wieck“. Außerdem kann sich jeder Besucher durch kurze, leichtverständliche Beschriftung der einzelnen Exponate mühelos durch die Ausstellung finden.

Aber nicht nur das rein Biographische wird dem Besucher zum Erlebnis, sondern auch das musikalische Schaffen des Tondichters durch die eingebaute Tonanlage und durch einen besonderen „Musikhörraum“. Hier kann der verweilende Besucher die Musik Schumanns in eindrucksvollen Wiedergaben hervorragender Interpreten hören. Das für diesen Zweck erforderliche Tonband- und Schallplattenarchiv wird laufend erweitert.

Gleichsam als Denkmal für die hervorragendste Pianistin des vorigen Jahrhunderts, Clara Wieck-Schumann, zeigt ein Raum unter den Themen „Die Familie Wieck“, „Die Pianistin“, „Die Komponistin“, „Die Kinder“ interessante Erinnerungsstücke an die Künstlerin. So wird das Schumann-Haus zu einem Doppelmuseum für Robert und Clara Schumann; dem Wunsch Robert Schumanns: „*Die Nachwelt soll uns ganz wie ein Herz und eine Seele betrachten*“ ist entsprochen.

Ein besonderer Anziehungspunkt ist — den Museumsrundgang in eindrucksvoller Steigerung abschließend — das „Gedenkzimmer“, Robert Schumanns Arbeitszimmer. Mit seinen Originalmöbeln im Biedermeierstil aus Schumanns persönlichem Gebrauch versetzt es in die Zeit der Romantik unmittelbar hinein. Jeder Besucher verweilt hier sinnend; der Geist dieser Zeit wird lebendig. In der Mitte dieses Raumes steht der historische Flügel, auf dem Clara Wieck als 9jähriges Kind bei ihrem ersten öffentlichen Auftreten im Leipziger Gewandhaus am 20. Oktober 1828 spielte, ein Hammerklavier aus der Werkstatt des namhaften Andreas Stein.

Augsburg/Wien. Dieser Flügel galt damals als das beste Instrument in Leipzig und war von einer befreundeten Familie zur Verfügung gestellt worden; er gelangte 1911 an das Museum¹. In der Treppenhalle wird das Gesamtwerk Robert Schumanns gezeigt: seine Handexemplare der Erstausgaben seiner Werke, aufschlußreich durch Schumanns persönliche Eintragungen der Entstehungszeit und Aufführungsdaten, ferner die nach seinem Tod von Clara Schumann herausgegebene Gesamtausgabe seiner Werke und schließlich die umfangreiche deutsche und ausländische Schumann-Literatur.

Im Robert-Schumann-Haus, dieser hervorragenden Volksbildungsstätte, kann sich jeder Besucher in idealer Weise mit dem Leben und Werk des berühmten Tondichters vertraut machen. Durch die Gesamtanlage des Museums mit seinem wissenschaftlichen Aufbau, seiner nach pädagogisch-methodischen Grundsätzen erfolgten Gestaltung sowie durch seine Tonanlage verläßt kein Besucher ohne geistigen Gewinn und innere Bereicherung das Haus, das zu den besuchtesten Musikermuseen gehört. Das Gästebuch berichtet von weltweiten Besucherorten und -ländern und dokumentiert anschaulich die internationale Anziehungskraft von Schumanns Kunst und Persönlichkeit. Die Umgestaltung seines Geburtshauses zu dieser Erinnerungsstätte stellt ein ganz besonders markantes Ereignis in der Geschichte der Schumann-Pflege dar. Eine Gedenkstätte der Nation ist hier entstanden, die der großen Bedeutung von Robert Schumanns Künstlerpersönlichkeit voll entspricht.

KURT KNOPF

ROBERT SCHUMANN

Ein Porträt

Im Zeitalter der Romantik beginnt sich in der Musik, wie auf allen übrigen Gebieten, eine neue geistige Haltung deutlich abzuzeichnen. Es ist ein zentrales Dogma der Romantiker, daß die Erscheinungsformen aller Künste in einem unsichtbaren Mittelpunkt zusammenlaufen, die Grenzen zwischen den Einzelkünsten fließend sind, wie es schon Friedrich Schlegel und Novalis verschiedentlich ausgesprochen haben. Wie um diese Theorie wahr zu machen, treten jetzt jene Doppelbegabungen auf, die wie E. Th. A. Hoffmann Dichter, Musiker und Maler in einem sind. Was aber für die meisten Romantiker nur Wunsch oder Forderung war, das wird für einen Robert Schumann ein rücksichtslos durchgeführtes Programm. Er und Richard Wagner haben, so verschieden ihre Auffassung von Musik auch ist, am entschiedensten erfüllt, was die Theoretiker der Bewegung nur erahnten und erhofften. Es ist deshalb ein vergebliches Unterfangen der Nur-Musikanten, Schumann als Miniaturisten abzustempeln und das Lyrisch-Subjektive seiner Kunst einseitig in den Vordergrund zu rücken. Eine solche Schau übersieht völlig das Revolutionäre seines Wesens, das den Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik“ ebenso auszeichnet wie den Schöpfer eines neuen, bahnbrechenden Klavierstils. Nimmt man die Ansätze zu einer neuen musikalischen Dramatik hinzu, die unmittelbar auf Wagner hinweist, so steht eine Künstlerpersönlichkeit vor uns, die nicht nur der ersten, „naiven“ Romantik, sondern auch einer späteren Zeit einen fast erschöpfenden Ausdruck verliehen hat.

¹ Aus dem Nachlaß von Robert und Clara Schumann ist kein Instrument an das Museum gekommen. Schumanns Hausinstrument befindet sich heute in Wien („Gesellschaft der Musikfreunde“); es war das Hochzeitsgeschenk des Wiener „Hof-Fortepianomachers“ Conrad Graf an Clara Wieck 1840.

Neben der romantischen Grundhaltung sind Herkunft und Erziehung für Schumanns Eigenart bestimmend gewesen. Nicht zufällig entstammt er jenem Teil Deutschlands, in dem besonders starke Blutsmischungen zu finden sind: Sachsen. Der sächsische Stamm macht es seinen bedeutenden Söhnen schwer, sich zu abgerundeten, eigenständigen Charakteren zu entwickeln; er gibt ihnen dafür eine geistige Beweglichkeit, die andere Stämme kaum besitzen. Aus ihr mag sich bei Schumann der an Wagner gemahnende unaufhörliche Experimentiertrieb herleiten, der den Künstler erst spät, nach innerem Schwanken und äußeren Kämpfen, zur Musik gelangen ließ. Hinzu kommt ein ungewöhnlicher Bildungsgang; er unterscheidet sich beträchtlich von dem anderer großer Musiker und verstärkt die innere Unrast.

Denn reicher als bei den meisten von ihnen sind die geistigen Einflüsse, die Schumanns Jugendjahre bestimmen. Der Sohn eines hochgebildeten Buchhändlers in der sächsischen Bergstadt Zwickau ist ein verwöhnter Gymnasiast, bald jungenhaft ausgelassen zu tollen Streichen geneigt, bald selbstvergessen Stunden am Klavier verträumend oder in seinen geliebten Jean Paul vertieft. Formt der phantastisch exzentrische Dichter seine Denk- und Schreibweise bis in die reifen Mannesjahre hinein, so bilden sich an Schuberts Klangwelt die ersten schöpferischen Versuche des Knaben, die, bezeichnend genug, darauf abzielen, bestimmte Persönlichkeiten seiner Umgebung musikalisch zu konterfeien. Noch fehlt jede systematische Schulung im Klavierspiel wie erst recht in der Komposition, noch soll sich das junge Genie nach dem Tod des Vaters in die unwillkommenen Fesseln des seiner Natur so fern liegenden Studiums der Jurisprudenz begeben. Aber viel weiter als bis zum Hörsaal ist Schumann nach seinem eigenen Geständnis selten gelangt, und es lagen sicher die wildesten Jahre seiner phantastischen Studentenzeit hinter ihm, als er der Mutter die Erlaubnis abringt, Musik studieren zu dürfen. Nun begibt sich der jugendliche Phantast, seltsam genug bei seiner Veranlagung, in die strenge Schule des pedantischen Wieck, der einen großen Ruf als Klavierlehrer in Leipzig genoß. Die romantische Unmäßigkeit offenbart sich vorerst in einem gewagten Experiment, indem der werdende Pianist, um schnell höchste Ziele zu erreichen, die rechte Hand durch einen selbst erfundenen Mechanismus zum äußersten anstrengt — und für immer verdirbt. Nun formen sich zehn Jahre lang jene wundersam reichen, poetisch erfüllten Klavierschöpfungen, die Schumann neben Chopin zum hervorragendsten Vertreter romantischer Klavierkunst stempeln: die „Papillons“, der „Carnaval“, die „Kreisleriana“, die „Davidsbündlertänze“. Immer ist es ein verschwiegene oder musikalisch-symbolisches Programm, das diese Traumwelt durchschimmern läßt, sei es, daß Schumann sein Wesen in den gegensätzlichen Gestalten des Männlichen und Weiblichen, von ihm Florestan und Eusebius genannt, auseinanderlegt, sei es, daß zahllose Überschriften den rein musikalisch gemeinten Sinn dieser Musik verdeutlichen sollen. So klingen die vier musikalischen Buchstaben A-S-C-H als Leitmotiv in fast sämtlichen Stücken des „Carnaval“ auf und weisen auf den Heimatort einer frühen Freundin des Künstlers hin; so sind die „Davidsbündler“, ein von Schumann ersonnener und gegen das Philisterium zu Felde ziehender idealistischer Geheimbund, die poetischen Anreger vieler Klavierwerke.

In der Davidsbündleridee kulminiert das künstlerische Trachten des jungen Schumann. Plötzlich gewinnt diese Idee greifbare Gestalt; der romantische Träumer wird zum kühnen Revolutionär und sagt mit seinen Kunstgenossen dem Philisterium der Umwelt den Kampf mit den Waffen der ästhetischen Kritik an. Die Herausgabe der „Neuen Zeitschrift für Musik“ im Jahre 1834 ist der geistfunkelnde, scharfe Angriff gegen das Mittelmaß in der Kunst. Vergessen wir nicht, daß diese schriftstellerische Tätigkeit Schumanns Namen zuerst einer breiten Öffentlichkeit bekannt machte, daß, wo man den Schöpfer eines neuen Klavierstils nicht verstand, man doch wenigstens den unerschrockenen Kritiker bewunderte und fürchtete.

Das gleiche Jahr ist ein Wendepunkt auch in der menschlichen Entwicklung Schumanns gewesen, da jetzt die Liebe zu Clara Wieck, der Tochter des ehemaligen Klaviermeisters, mit aller Gewalt durchbrach. Der jahrelange Kampf um Clara, von Wiecks Seite mit allen Mitteln der Verleumdung und Herabsetzung selbst der eigenen Tochter geführt, hat Schumanns Begabung voll entfaltet, zugleich aber der sensiblen Natur des Künstlers unerträgliche Spannungen auferlegt, denen sie später tragisch unterlag. Als 1840 das Gericht die Liebenden schließlich zusammen gibt, beginnt die Reifezeit des Menschen und Künstlers. Selten hat ein großer Musiker eine ebenbürtige Partnerin zur Frau gehabt; die Ehe Robert und Clara Schumanns ist das Beispiel einer idealen Lebensgemeinschaft zweier hochstrebender Geister, ein Glück, das nur dadurch zeitweilig getrübt wurde, daß der schöpferische Teil der Welt weniger galt als die umjubelte Partnerin. Jedes Jahr vermochte Schumann seiner Natur ein neues Schaffensgebiet in diesen ersten Ehejahren abzurufen: Lied, Sinfonie, Kammermusik, weltliches Oratorium. In der Liedlyrik hat er vielleicht sein Eigenstes gegeben: eine vorher nicht gekannte Verschmelzung von Wort und Ton, die auf Hugo Wolf hinweist, und dies nicht allein in den dem Romantiker besonders zusagenden Texten von Heine und Chamisso, sondern bedeutsamer noch in den weniger bekannten Goethe-Liedern. Dann verwandelt sich der subjektive Musiker, wohl unter dem Einfluß des vergötterten Mendelssohn, zum Beherrscher der großen Formen in der Musik. An die Stelle phantastischen Überschwangs, den die früheren Werke aufweisen, tritt eine mehr objektive Grundhaltung, die in den letzten Schaffensjahren das Eigentliche der Schumannschen Art nur gelegentlich durchbrechen läßt.

Schwerer gelingt dem Romantiker die Einfügung in die objektiven Formen menschlichen Zusammenseins. Die durch Übernahme einer Lehrstelle für Komposition und Partiturspiel am Leipziger Konservatorium eingegangenen Verpflichtungen löste er schon nach Jahresfrist wieder, wohl um nicht in dem glatten Formalismus der Mendelssohn-Schule zu erstarren. Hinter diesem begreiflichen Schritt zeichnet sich freilich schon etwas anderes deutlich und unheilvoll ab: die Lebenstragik eines Künstlers, der unfähig war, andere Menschen willensmäßig und erzieherisch zu beeinflussen, der sich immer mehr in die Tiefen des eigenen Ich einspinnt und darüber in mangelndem Wirklichkeitssinn die Verbindung mit der Außenwelt fast verliert. Alles dies die Vorboten einer tückischen geistigen Erkrankung, die ihn schon als Jüngling mahnte. War es ererbte Schwäche der physischen Natur, oder hat das Gefühl, seine Schöpferkraft zu stark belastet zu haben, ihn innerlich aufgerieben — wer wollte das eindeutig entscheiden? Schritt für Schritt kann man die Auflösung der Schumannschen Natur verfolgen; es ist ein erschütternder Weg, vor allem, wenn wir die Selbstzeugnisse hinzunehmen. Zwölf Jahre vor seinem Tod, im Jahre 1844, schreibt er: *„Ich glaube, ich hatte zuviel musiziert — zuletzt versagen Körper und Geist den Dienst — Musik konnte ich in der vergangenen Zeit gar nicht hören, es schnitt mir wie mit Messern in die Nerven — arbeiten darf ich gar nicht — nur ruhen und spazieren gehen — und auch zum letzten versagen mir häufig die Kräfte.“* Ein Ortswechsel, die Übersiedlung nach Dresden, bringt nicht den erhofften Ausgleich. Wohl bricht die alte Schaffenslust zeitweilig durch; davon zeugen die C-Dur-Sinfonie, die Musik zum „Manfred“ und zum „Faust“, das herrliche a-Moll-Konzert. Aber im ganzen steigern die musikalisch verrotteten Verhältnisse der Landeshauptstadt die tiefen seelischen Depressionen und die körperliche Qual, bis sich Schumann 1850 entschließt, das Amt des städtischen Musikdirektors in Düsseldorf anzunehmen. Glaubte er, in der leichten rheinischen Luft eine Milderung seiner Beschwerden zu finden, oder drängte es den vollendeten Meister, endlich einen angemessenen Lebenskreis zu gewinnen: in beidem wurde er furchtbar enttäuscht. Zum Dirigenten fehlte ihm fast alles. Er schien verzückt in die Luft zu schlagen — das begriffen die wackeren Düsseldorfer

sehr bald, als sich chaotische Zustände im Orchester entwickelten, als man ihm den Taktstock abverlangte und ihn auf die Leitung der eigenen Werke beschränken wollte. Was nützt es, daß noch am Anfang der Düsseldorfer Zeit Werke tiefen Gehalts gelingen, daß gelegentliche Reisen ins Ausland den staunenden Deutschen beweisen, was sie an diesem Genius besitzen? Noch einmal zeigen sich die liebenswertesten Züge dieser vornehmen Natur, als er dem zwanzigjährigen Brahms den Schritt in die Welt in seinem berühmten Aufsatz „Neue Bahnen“ erleichtern will. Dann ergreifen die Dämonen völlig Besitz von ihm. Unablässig hört er Musik vor seinem inneren Ohr; unaufhörlich umschweben ihn gute und böse Geister. Schließlich sucht er in den Fluten des Rheins Erlösung; der Schöpfer des „Carnaval“ wird in grausiger Paradoxie, umschwärmt von Maskenzügen, am Rosenmontag 1853 nach Hause gebracht. Die letzten zwei Jahre seines Lebens verbringt er in einer Privatheilanstalt, meist in Umnachtung dahindämmend. Der Gattin helfen Freundschaftsbeweise und das immer tiefere Eindringen in die Gedankenwelt des Mannes über das Schlimmste hinweg.

Die Beurteilung des Schumannschen Gesamtwerkes ist zwiespältig bis auf den heutigen Tag geblieben. Liegt die Bedeutung Schumanns in seiner Klavier- und Liedpoesie, hat er, der geborene romantische Subjektivist, die Grenzen lyrischer Selbstbefangenheit nicht überschreiten können – oder aber: hat sich der Schwerpunkt seines Schaffens auf die dramatischen Ansätze verlagert, mit denen er dem romantischen Gesamtkunstwerk, wie Wagner es verstand, vorgearbeitet hat? Gewiß sieht sich Schumann in den Gestalten der „Genoveva“, des „Manfred“ und des „Faust“ den gewaltigsten Widerspiegelungen seiner eigenen Natur gegenüber. Hier wird die Gegensätzlichkeit der jugendlichen Florestan-Eusebius-Natur nicht nur psychologisch ungeheuer vertieft, sondern zu einem Sinnbild überpersönlicher Kräfte ausgeweitet. Aber zwischen Wollen und Vollbringen ist kein Ausgleich zustande gekommen. So liegt das Hauptgewicht der Oper „Genoveva“ in der lyrischen Gestalt der Heldin, während die dramatische Wucht der Hebbelschen Dichtung in einzelnen Ansätzen verpufft. So sind die Geschehnisse des Byronschen „Manfred“ im Mittelpunkt der gewaltigen Ouvertüre zusammengefaßt, während im übrigen die künstlerisch anfechtbare Form des Melodrams die Szenenfolge bestimmt. So setzt schließlich in den „Faust“-Szenen Schumanns Gestaltung bewußt dort ein, wo bei Goethe die irdischen Geschehnisse der Faustdichtung zu Ende sind, während zur Bezwingung der großen Faustkonflikte die Kraft nicht mehr ausreicht. Überall eine Fülle wunderbarer Lyrismen, aber die ersehnte dramatische Einheit stellt sich nicht ein, die Form zerbröckelt. Hier hat ein anderer nach Schumann den Traum der echten Romantiker verwirklicht: die Schaffung einer deutschen romantischen Oper, an der sie alle gescheitert waren, ein Hoffmann, ein Marschner, ein Spohr, selbst der musikalisch so bedeutendere Weber. Immerhin ist dieser Teil des Schumannschen Werkschaffens interessant genug. Er zeigt eine bedeutsame psychologische Erscheinung: wie nämlich gegen eine von Jugend auf sich bemerkbar machende Schwäche als Gegengewicht ein beinahe universaler Produktionstrieb in Erscheinung tritt. Der finstere seelische Druck, der mit den Kämpfen um den Künstlerberuf begann, den der Kampf um Clara und die immer gefährdete bürgerliche Existenz steigerte und der sich schließlich unter dem Zwang von Gehörsaffektionen quälendster Art im Selbstmordversuch entlud: er wird immer wieder durch eine produktive Leistung neuer Art überwunden. Romantische Melancholie, die als Gegenmittel ungeheuerliche Kraft aus sich selbst heraus erzeugt – das dürfte die Formel zum Verständnis des Schumannschen Schaffensprozesses sein. Was künstlerisch dabei herauskommt, ist Triumph einer der gewaltigsten Willensleistungen, die die Musikgeschichte kennt, und es bleibt uns nur übrig, diese Willensleistung zu bewundern, auch wo wir im einzelnen nicht gewillt sind, den Pfaden des romantischen Genius zu folgen.

GUSTAV MAHLERS WIRKEN IN KASSEL

Über die für Gustav Mahlers künstlerische Entwicklung recht entscheidende Periode seiner spannungsvollen Wirksamkeit am Kasseler Hoftheater ist bislang nur wenig bekannt. Lediglich Mahlers bisher veröffentlichte Briefe geben einen allgemeineren und stark subjektiv gefärbten Aufschluß über diese Zeit, die im Privatleben des Komponisten durch das schmerzliche Erlebnis der unglücklichen Liebe zu einer Sängerin überschattet war. Erstmals werden hier nun in Ergänzung zu dem bekannten Material nähere Einzelheiten mitgeteilt, die den in den Archivbeständen des Staatstheaters Kassel durch einen glücklichen Zufall erhaltenen Personalakten des Komponisten entnommen sind. Sie sind vielleicht weniger in biographischer Hinsicht interessant als in der anregenden Auswirkung, die sie für den späteren künstlerischen Lebensweg Mahlers und für seine Direktionstätigkeit in Wien haben sollten. Die beiden Jahre, die Gustav Mahler in Kassel am Theater wirkte, waren für den jungen, noch ungefügigen Musiker eine harte Schule der Disziplin.

Im Mai 1883 suchte Intendant Freiherr von und zu Gilsa für die „Königlichen Schauspiele zu Kassel“ als Nachfolger für den ausscheidenden Musikdirektor Matzenauer einen zweiten Kapellmeister, hauptsächlich für die Funktion eines Chordirektors. Die Theater- und Konzertagentur Gustav Lewy in Wien empfahl Gustav Mahler, der „bisher am Landschaftstheater in Laibach“ und „am Stadttheater in Olmütz“ tätig war, dort als erster Kapellmeister. Lewy schilderte den jungen Dirigenten als einen „durch und durch musikalisch gebildeten, pflicht-eifrigen Mann“. Ein besserer Bewerber sei für die vakante Position in Kassel kaum zu finden (Wien, 12. Mai 1883). Zur gleichen Zeit empfahl der Regisseur Karl Ueberhorst von der Königlichen Oper in Dresden, der in Olmütz mit Mahler zusammengearbeitet hatte, diesen als „einen jungen Dirigenten von ganz hervorragender Bedeutung. Nicht nur, daß er die Opern bei mäßigen Kräften mit feinem Geschmack und großer Präcision einstudiert hatte — auch am Dirigentenpulte — wußte er die vorhandenen, ziemlich schwachen Mittel durch Energie und Umsicht zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen. Sie würden eine edle musikalische und energische Kraft in ihm gewinnen“ (14. Mai 1883). Auf Grund beider Empfehlungen leitete Intendant von Gilsa die Verhandlungen mit Gustav Mahler ein, der am 19. Mai 1883 brieflich sein Einverständnis mitteilte, in Kassel abzuschließen. Er empfahl sich in dem beigefügten Lebenslauf mit den Worten: „Ich kann von mir behaupten, daß ich mit Gewissenhaftigkeit und Fleiß mein Amt verwalten würde“. Trotz der glänzenden Empfehlungen bestand jedoch der Intendant darauf, das Engagement von einer persönlichen Vorstellung Mahlers in Kassel abhängig zu machen; die Bitten Mahlers und Lewys, angesichts der finanziellen Lage Mahlers von der teuren Reise absehen zu wollen, wurden abgewiesen. Am 22. Mai 1883 traf Gustav Mahler in Kassel ein und „unterzog sich innerhalb der Zeit bis zum 30. Mai verschiedener Probeleistungen wie: a) Dirigieren der Ouvertüre zu „Tell“, b) Leitung verschiedener Chorproben, c) Leitung verschiedener Zimmer-Proben, d) musikalische Leitung der Generalprobe zu „Hans Heiling“. Die Probeleistungen fielen sämtlich zur Zufriedenheit des Intendanten aus“ (Aktennotiz vom 31. 5. 1883). Für diese Tätigkeit erhielt Mahler eine Entschädigung in Höhe der entstandenen Reisekosten von 200 Mark. Der Vertrag wurde am 31. Mai unterzeichnet. Danach war Gustav Mahler mit Wirkung vom 1. Oktober 1883 „als Musik- und Chordirektor“ auf drei Jahre mit einer Jahresgage von 2100 Mark engagiert. Die Intendantur hatte sich ausdrücklich das Recht vorbehalten, den Vertrag „nach Ablauf des ersten Jahres durch voraus-gegangene dreimonatige Kündigung einseitig wieder aufzulösen“ (§ 9). Das Engagement wurde

am 8. Juni 1883 durch den Generalintendanten der Königlichen Schauspiele in Berlin, Hannover, Kassel und Wiesbaden, Botho von Hülsen, genehmigt. Gustav Mahler begann seine Kasseler Tätigkeit vorzeitig am 21. August 1883 mit der ersten Chorprobe für die neue Spielzeit.

Intendant von Gilsa, dessen strenger, kunstverständiger und unsichtiger Theaterführung das Hoftheater in Kassel einen langwährenden Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung zu danken hatte, war im Theater hoch geachtet, aber auch gefürchtet. Er duldete keine noch so kleine Nachlässigkeit und geringfügige Eigenmächtigkeit, sei es bei seinen Vorständen oder seinen Künstlern. Seine Amtsführung glich einer mit höchstem menschlichem Verantwortlichkeitsgefühl ausgeübten Diktatur. Selbst angesehene Mitglieder mußten sich manche scharfe Rüge gefallen lassen. „Unterordnung der Einzelinteressen unter die Interessen des Ganzen“ war seine Maxime, nach der er selbst vorbildlich handelte. Dabei hatte er wirkliches Verständnis für die Sorgen seiner Untergebenen und trug niemals eine Verfehlung nach, sobald er den guten Willen zur bedingungslosen Unterordnung sah. Gilsas mustergültige Betriebsdisziplin wurde von dem genialisch-eigenwilligen Gustav Mahler, der darin eine allzu starke Beengung künstlerischer Bewegungsfreiheit sah, während der Jahre seiner Kasseler Tätigkeit oft mißverstanden, und das gab Anlaß zu manch unerfreulichen Konflikten mit der Theaterleitung und den Vorständen. Dem gereiften Dirigenten freilich erschien diese Zeit dann als eine strenge und gerechte Schule und als nachahmenswertes Beispiel. Wir kennen Mahlers unnachsichtliche Strenge, Autorität und auf Ordnung und Unterordnung bedachte Gründlichkeit, durch die er in Hamburg, vor allem aber während seiner geschichtlich epochemachenden Wirksamkeit als Direktor der Wiener Oper Vorbildliches leistete. Die Ursachen für seine Haltung dürften zu nicht geringem Maße auf die in Kassel gemachten Erfahrungen zurückzuführen sein. Darin liegt vielleicht die eigentliche Bedeutung der Kasseler Jahre, die für den Komponisten Mahler nicht allzu fruchtbar waren. Um diese Zeit vollendete er zwar seine „Lieder eines fahrenden Gesellen“, und auch die ersten Gedanken zur ersten Symphonie sollen auf Wanderungen im Habichtswald zurückgehen. Im übrigen schrieb Mahler nur für das Kasseler Theater anfallende Gebrauchsmusik, so die Begleitmusik zu einer Darstellung des „Trompeter von Säckingen“ von Scheffel in sieben lebenden Bildern mit verbindender Deklamation (23. 6. 1884). Es kam nur zu einer einmaligen Aufführung. Auch Musiknummern für eine Veranstaltung unter dem Titel „Das Volkslied“ (Gedichte mit Liedern, Chören und lebenden Bildern, geschrieben von Mosenenthal, dem Librettisten der „Lustigen Weiber von Windsor“) wurden von Mahler arrangiert. Auch hier fand nur eine Aufführung 1885 statt, die erst 1891 einmal wiederholt wurde.

Gustav Mahler hatte seine Tätigkeit nach einer detaillierten „Dienstinstruction für den Musik- und Chordirektor des Königlichen Theaters zu Kassel“ zu richten, deren pünktliche Einhaltung Intendant von Gilsa genau beobachtete. Darin wurde u. a. festgelegt: „Alle seine Amts-Verrichtungen concentrieren sich in der Verpflichtung, den ihm unterstellten Theaterchor, sowie die ihm von der Intendantur des Königlichen Theaters zum Einstudieren und bzw. zum Dirigieren übertragenen Opern und sonstigen musikalischen Werke wie Possen, Vaudevilles, Balletts, Tänze pp. nach Maßgabe und unter zweckmäßiger Benutzung der vorhandenen Kräfte und Kunstmittel und unter thunlichster Förderung derselben genügend vorzubereiten und zu einem guten Ensemble ins Leben treten zu lassen.“ Er blieb „überall dem Kapellmeister und bezüglich der Verwendung des Chorpersonals . . . zugleich dem Oberregisseur des Königlichen Theaters subordiniert“ (§ 3). Die ständige, sinnvolle Zusammenarbeit zwischen Kapellmeister und Regisseur wurde ausdrücklich zum Zwecke einer möglichst vollkommenen Kunstleistung gefordert. Bei divergierenden Ansichten der beteiligten Vorstände war die Entscheidung des Intendanten einzuholen (§ 5). Die Proben disziplin, die für Mahlers spätere Tätigkeit vorbildlich werden sollte, war durch folgende Forderungen festgelegt: „Bei den Zimmerproben, welche der Leitung des Musik- und Chordirektors übertragen sind, hat derselbe darauf zu halten, daß die betreffenden Mitglieder sich pünktlich einfinden und Niemand fehlt, ohne in Gemäßheit der bestehenden Bestimmungen seine Verhinderung

in vorgeschriebener Form nachgewiesen zu haben. Sollte er bei solchen Proben wahrnehmen, daß Sänger oder Sängerinnen sich zum offenbaren Nachtheil des Ganzen eine Vernachlässigung des Selbststudiums innerhalb der zwischen den Proben liegenden Zeit zu Schulden kommen lassen, so hat derselbe hiervon der Königlichen Intendantur Anzeige zu machen" (§ 6). — „Das Weglassen oder eine Verkürzung einzelner Gesangsstellen von Seiten der Sänger oder Sängerinnen, darf ohne vorherige Genehmigung der Königlichen Intendantur nicht nachgegeben werden, selbst nicht während der betreffenden Vorstellung, es sei denn, daß dies von unabweislicher Nothwendigkeit geboten werde" (§ 7). Des weiteren war Mahler verpflichtet, „a) Musikwerke, welche für größere Kräfte, als die bei der Königlichen Bühne zur Disposition stehenden, berechnet sind, durch Änderung der resp. Partituren für die Königliche Bühne ausführbar zu machen, wenn ein besonderes Interesse für die Verwaltung vorliegt, solche hier zur Aufführung zu bringen; b) Die Instrumentierung von Gesangeinlagen und anderen musikalischen Arrangements zu bewirken und c) Compositionen zu liefern, welche die Intendantur für besondere Gelegenheiten wünschenswert erachtet.“ Bei den täglich abzuhaltenden Chorproben, über deren Durchführung jeweils Bericht erstattet werden mußte, hatte Mahler darauf zu achten, „auch einzelne Mitglieder des Theaterchors je nach Erfordernis Solo singen zu lassen und zu probieren, so daß die Sicherheit der Chöre nicht allein durch Gesamtübungen, sondern auch durch fleißige Übung der einzelnen Kräfte bewährt wird" (§ 12). „Während der Proben und der Aufführung derjenigen Opern, welche der Kapellmeister dirigiert, hat der Musik- und Chordirektor die Chöre auf der Bühne zu leiten und sich zu diesem Zweck hinter den Coulissen aufzuhalten" (§ 15). Auch Proben für Zwischenaktmusik bei Schauspielen, Lustspielen etc. und Überwachung dieser Musikeinlagen waren Gustav Mahler übertragen, damit diese Musik „stets so ausgeführt wird, daß dieselbe als eine künstlerische Leistung des Königlichen Theaterorchesters gelten kann" (§ 16). Stets sollte sich Mahler mit dafür verantwortlich fühlen und „dazu mitwirken, daß die künstlerischen Leistungen des Königlichen Theaterchors und bzw. des Königlichen Theaterorchesters die möglichst höchste Stufe der Vollkommenheit erreichen, und daß der hierzu unentbehrliche Geist der Folgsamkeit und Disziplin bei dem Chor- und Theaterpersonale erhalten und gefördert werde" (§ 17). Jede noch so geringfügige Disziplinwidrigkeit wie Unpünktlichkeit, Versäumnisse etc. hatte er unverzüglich „zur Anzeige zu bringen" und auch dafür zu sorgen, daß „Nebenunterhaltungen während der Probe, durch welche der Gang der Probe gestört oder gehemmt wird, nicht stattfinden dürfen, und daß, wenn die erste Erinnerung dagegen unberücksichtigt bleibt, das betreffende Mitglied zur Bestrafung zu notieren ist" (§ 18). Beurlaubung von Mitgliedern und jegliche Form von Privatunterricht oder öffentliches Auftreten außerhalb des Theaters war Mahler untersagt.

Das ungestüme, energiegelbe Talent Gustav Mahlers kam sehr bald selbst immer wieder in kleinen Abweichungen von diesen Dienstvorschriften zum Ausbruch; das hatte ständige Zusammenstöße mit den Vorgesetzten, vor allem mit dem ersten Kapellmeister Wilhelm Treiber, dem Oberregisseur Jacob Wohlstadt, dem Regisseur Otto Ewald und schließlich auch mit dem Intendanten selbst zur Folge.

Zu den ersten größeren Aufgaben Mahlers in Kassel gehörte es, auf Vorschlag des amtierenden Kapellmeisters Wilhelm Treiber —, ein glühender Verehrer Richard Wagners, ein glänzender Pianist und feinsinniger, vielseitig aufgeschlossener Dirigent —, die Leitung der Opern „Zar und Zimmermann“, „Waffenschmied“, „Die beiden Schützen“, „Alessandro Stradella“, „Das Nachtlager von Granada“, „Lucia di Lammermoor“, „Der Barbier von Sevilla“, „Die Regimentstochter“, „Der Rattenfänger von Hameln“, „Der häusliche Krieg“ (Schubert), „Maurer und Schlosser“, „Der König hats gesagt“ (Delibes), „Der Bauer von Preston“ (Adam), „Robert der Teufel“ und „Ein Maskenball“ zu übernehmen. Über die weiteren von Mahler dirigierten Werke geben die Akten und Verzeichnisse des Theaters keinen Aufschluß.

Bereits im September 1883 findet sich im Strafverzeichnis die nicht genau datierte Notiz: „Hr. Mahler hat die höchst störende Angewohnheit, bei den Theaterproben und Vorstellungen mit den Stiefelabsätzen sehr stark aufzutreten“, eine Angewohnheit, von der Bruno Walter übrigens auch noch aus Mahlers Hamburger Tätigkeit zu berichten weiß. Intendant von Gilsa wies den Musikdirektor auf diese Beschwerde mahnend hin. Am 21. September 1883 veran-

laßte Gustav Mahler auf der Generalprobe „Hans Heiling“ im 2. Akt „im Gespräch mit mehreren Chordamen schallendes Gelächter. Fr. Schmid war dabei. Die anderen waren in der Dunkelheit nicht zu erkennen“. Da es sich hierbei um den ersten generellen Straffall handelte, ging Mahler noch, nach einer Verwarnung, straffrei aus.

Aufschlußreich ist ein Zirkular vom 16. November 1883, in dem Mahler von dem Intendanten aufgefordert wurde, verschärfte disziplinarische Bestrafung jeder eventuellen Probenversäumnis oder Verspätung bei Chormitgliedern durch Anzeige zu verlangen. Jedes Verschweigen eines Straffalles, was offensichtlich von Mahler geschehen war, sollte fortan dem Leiter der Probe selbst zur Last gelegt werden, und zwar „mit dem doppelten Betrage derjenigen Strafe“, die gegen das straffällige Mitglied anerkannt werden müßte. Des weiteren wurde die Verfügung erlassen: „Es ist fernerhin und bis auf weiteres nicht gestattet, daß eine Zimmerprobe für nur eine Dame angesetzt, oder daß nach Entlassung der übrigen Mitglieder die Probe mit nur einer Dame fortgesetzt werde. Es ist vielmehr darauf Bedacht zu nehmen, daß mit einer Dame stets zugleich ein anderes Mitglied in der Probe anwesend ist und letzteres eventuell in den, der betreffenden Dame zu gönnenden Pausen beschäftigt wird.“ Auch diese neue Anordnung dürfte auf Präzedenzfälle zurückzuführen sein.

Am 25. Januar 1884 übergab der Kapellmeister Wilhelm Treiber der Intendanz einen Brief, den Gustav Mahler in jugendlichem Enthusiasmus an den zu dieser Zeit in Kassel anwesenden Intendanten der Meininger Hofkapelle, den berühmten Dirigenten Hans von Bülow vertrauensvoll gerichtet hatte und den dieser — nicht unbedingt ein Zeichen vornehmer Gesinnung — an Wilhelm Treiber ausgehändigt hatte. Daß Treiber dieses Schreiben der Intendanz zuleitete, geschah offensichtlich mit der Absicht, Mahler zu schaden. Um so mehr spricht es für die vornehme Haltung des Intendanten von Gilsa, daß ohne Weiterungen dieser Brief zu den Personalakten Mahlers genommen werden sollte. Der Brief lautet:

„Hochverehrter Meister, verzeihen Sie, daß ich trotz der Anweisung, welche ich vom Portier Ihres Hotels (Hotel Schürmer) erfuhr, dennoch vor Sie trete, auf die Gefahr hin, daß Sie mich für einen Unverschämten halten. Als ich Sie um eine Unterredung bitten ließ, wußte ich noch nicht, welche einen Brand Sie durch Ihre unvergleichliche Kunst in meine Seele werfen würden. — Ohne Umschweife: Ich bin ein Musiker, der in der wüsten Nacht des zeitgemäßen Musiktreibens ohne Leitstern wandelt und den Gefahren des Zweifels und der Verwirrung ganz anheim gegeben ist. Als ich im gestrigen Concert das Schönste erfüllt sah, was ich geahnt und gehofft, da war es mir klar, hier ist Deine Heimath — dies ist Dein Meister — nun soll Deine Irrfahrt enden oder nie!

Und nun bin ich da und bitte Sie: Nehmen Sie mich mit — in welcher Form es immer sei — lassen Sie mich Ihren Schüler werden, und wenn ich das Lehrgeld mit Blut bezahlen sollte. — Was ich kann — könnte — weiß ich nicht; doch das werden Sie bald heraus haben. Ich bin 23 Jahre alt, war Student auf der Wiener Universität, habe auf dem Conservatorium daselbst Composition und Clavier getrieben, und bin nach den unseligsten Irrfahrten hier am Theater als 2. Kapellmeister angestellt worden. — Ob dieses schmale Treiben einen Menschen befriedigen kann, der mit aller Sehnsucht und Liebe an die Kunst glaubt und sie auf die unerträglichste Weise aller Orten mißhandelt sieht, werden Sie selbst nur allzugut beurtheilen können. — Ihnen gebe ich mich nun ganz und gar, und wenn Sie dieses Geschenk annehmen, so wüßte ich nicht, was mich glücklicher machen könnte. Wenn Sie mir eine Antwort gönnen, so bin ich zu allem bereit, was Sie mit mir vorhaben. Ach, antworten Sie doch wenigstens! Es harret Gustav Mahler.“

Die Antwort von Bülows bestand in der Auslieferung dieses glühenden Bekenntnisses!

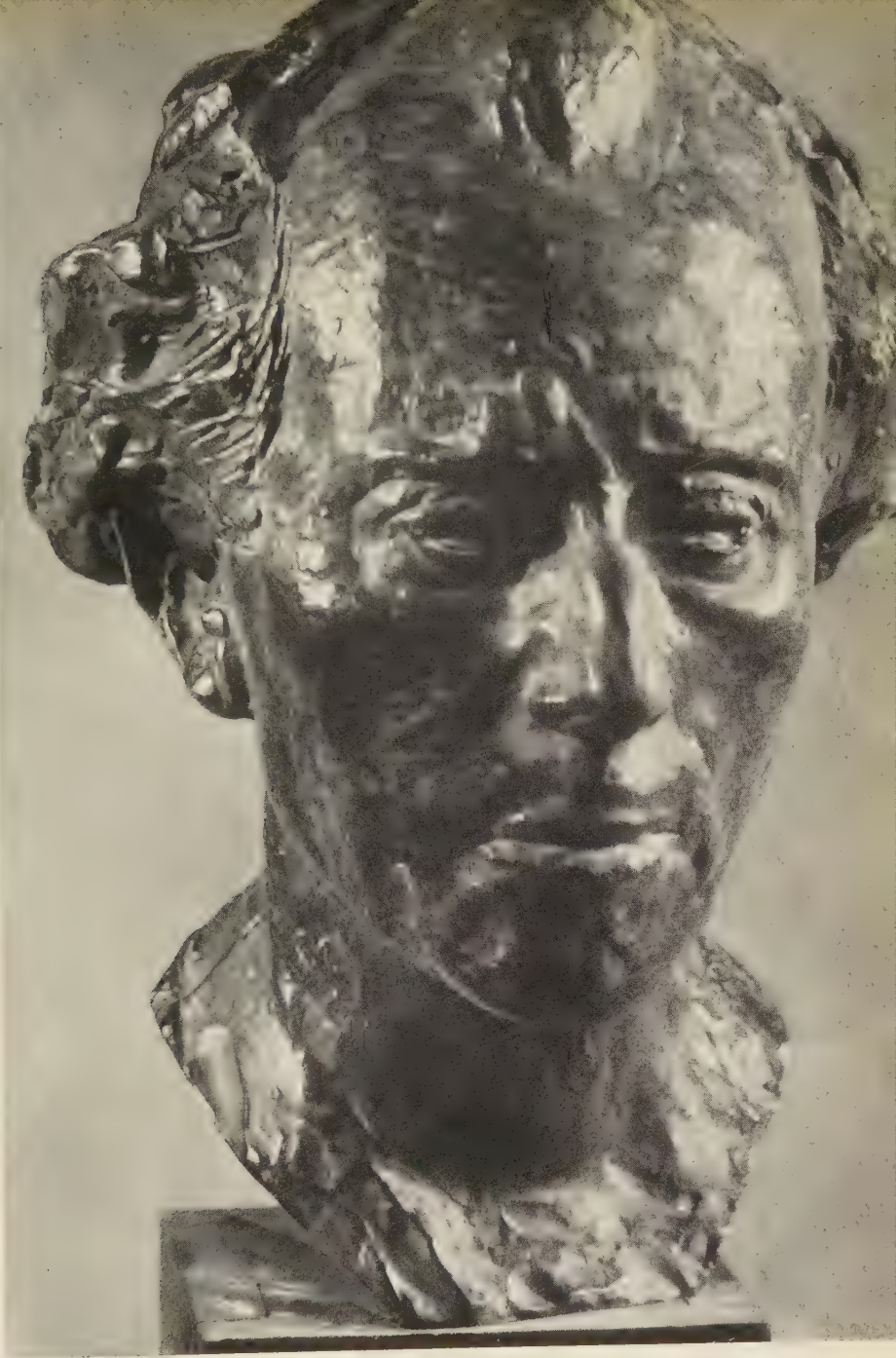
Die Unzufriedenheit Mahlers mit seinem Kasseler Los verschärfte sich durch weitere Konflikte mit den Vorgesetzten. Am 16. Februar 1884 hatte er ohne vorherige Genehmigung des Intendanten in der Oper „Der König hats gesagt“ einen Extramusiker bei den Violinen eingesetzt. Das anfallende Honorar mußte Mahler aus seiner Tasche bezahlen.

Am 3. September 1884 kam es zu einer neuen Auseinandersetzung mit dem Intendanten, weil Mahler in der von ihm dirigierten Aufführung der Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“ ohne vorherige Genehmigung des Intendanten „a) die *Schlußcadenz des Duettes mit Violinbegleitung im 2. Akte der Aufführung*“ weggelassen „und b) im *Finale des letzten Aktes von der bisherigen Einrichtung abgewichen*“ war. Mahler wies in seiner ausführlichen schriftlichen Rechtfertigung vom 5. September 1884 darauf hin, „daß es meines Wissens sowohl bei mir, als auch Herrn Kapellmeister Treiber, wie bei allen Dirigenten der Welt, ein immer gepflegter Usus ist, unbefangen, wenn auch mit allem Bewußtsein der Verantwortlichkeit gegenüber der vorgesetzten Behörde, musikalische Veränderungen vorzunehmen, wie Striche, Punctionen etc.“ Intendant von Gilsa eröffnete daraufhin dem Dirigenten, „daß für die Ausübung seines Berufes an dem hiesigen Königlichen Hoftheater nicht der anderwärts geltende ‚Usus‘ sondern nur und allein die Vorschriften der ihm erteilten Dienstinstruction und, in eventueller Ergänzung derselben, die von mir getroffen werdenden weiteren Bestimmungen maßgebend sind“.

Bei der Generalprobe zu dem Schauspiel „Salontyrola“ kam es durch den Regisseur und nachmals so berühmten Theaterleiter Max Martersteig zu einem neuen Zusammenstoß mit Mahler, der für die Schauspielmusik verantwortlich war, zur Probe aber nicht erschien, weil er zur gleichen Zeit eine Chorprobe abhielt. Allerdings hatte Martersteig Mahler nicht davon verständigt, daß die Orchesternummern vorprobiert werden sollten. Dennoch wurde das Versäumnis auf den Strafzettel gesetzt und Mahler von dem Intendanten zur Rechenschaft gezogen.

Die internen Auseinandersetzungen mit den Vorstandskollegen spitzten sich im März 1885 weiter zu. Am 28. 3. 1885 beschwerte sich Gustav Mahler beim Intendanten: im ersten Akt von „Wilhelm Tell“ wurde ein Hirtenlied hinter der Szene von einem Soloklarinettenisten begleitet. Die Begleitung klappte nicht, und der Darsteller des Hirten, der Regisseur Otto Ewald, verlangte einen Dirigenten für das Taktieren des Klarinettenisten. Mahler wurde von dieser ihm zufallenden Aufgabe nicht verständigt und war nicht bei der nächsten Probe anwesend. Man ließ ihn von zu Hause holen, und Oberregisseur Wohlstadt setzte ihn auf die Strafliste, nachdem er „dem ganzen anwesenden Personal meine Abwesenheit als eine grobe und angesichts meiner Stellung unverzeihliche Pflichtverletzung“ bezeichnet hatte. Mahler rechtfertigte sich auch damit, daß es für den Instrumentalisten beleidigend sein müsse, wenn sein Einzelpart dirigiert werde, und in der Tat habe er bei der Probe denn auch nichts anderes tun können, „als zuzusehen“. Die Gegenäußerungen von Otto Ewald und Jacob Wohlstadt führten schließlich doch zur Bestrafung von Mahler.

Solche ständigen Reibungen dürften auch wesentlich dazu beigetragen haben, daß Mahler unmittelbar nach diesem letzten Vorfall und seiner Bestrafung unter dem 1. April 1885 das Gesuch an den Intendanten richtete, ihn vom 1. Oktober 1885 an vorzeitig aus dem Vertrag zu entlassen. Er führte dafür allerdings „private Verhältnisse“ an, durch die er „gezwungen ist, sich eben das nächste Jahr in seiner Heimath aufzuhalten“. Intendant von Gilsa erstattete in Berlin bei Generalintendant von Hülsen Bericht und vermerkte am 10. April 1885: „Ich erlaube mir hierbei zu bemerken, daß der junge Mann, der mir im Anfang seines Engagements zu den schönsten Hoffnungen berechtigte, durch ein Engagement, das er mit Leipzig abgeschlossen hat, in Verbindung mit der Aussicht demnächst als Festdirigent zu glänzen, ganz die Haltung verloren hat und fortwährend wegen Dienstwidrigkeiten, Versäumnissen etc. auf dem Strafzettel figurirt. Er hat infolge dessen sowohl beim Chor als auch bei dem Orchester bereits den Boden verloren.“ Mahler wiederholte sein Gesuch um vorzeitige Entlassung aus dem Vertrag am 13. 4. und 20. 4. 1885, diesmal mit der Bitte, schon am 1. Juli ausscheiden zu können, um für die Leitung des Musikfestes frei zu sein, das im Juli in Kassel stattfinden sollte. Intendant von Gilsa befürwortete in Berlin dieses Gesuch mit der Bemerkung: „Da



Tafel 23

GUSTAV MAHLER

Büste von Auguste
Kunsthalle Mar



Tafel 24

GUSTAV MAHLER

Theatermuseum
München

ich mit der Dienstführung des Mahler . . . nicht mehr so wie früher zufrieden bin, so muß es mir in dienstlichem Interesse wünschenswerth erscheinen, denselben so bald als möglich ausscheiden zu sehen". Generalintendant von Hülsen genehmigte daraufhin die Aufhebung des Kontraktes zum 1. Juli 1885.

Vom Oktober 1884 an hatte Gustav Mahler die künstlerische Direktion des „Mündener gemischten Gesangvereins“ übernommen mit der Verpflichtung, jede Woche einen Probenabend in Hannoversch-Münden zu leiten. Er trat hier die Nachfolge des früheren Kasseler Musikdirektors Richard Hempel an und behielt diese Nebentätigkeit mit Genehmigung des Intendanten bis zu seinem Ausscheiden bei.

Mahlers letzte große Aufgabe in Kassel war die Aufführung von Mendelssohns Oratorium „Paulus“ im Rahmen eines mehrtägigen Musikfestes, das vom 29. Juni bis 1. Juli im Infanterie-Exerzierhaus stattfand, das man zu einer „Festhalle“ hergerichtet hatte. Gustav Mahler, dem man den Hauptanteil der Vorbereitung und künstlerischen Leitung dieses Musikfestes übertragen hatte, wurde seitens der erstarkenden antisemitischen Bewegung heftig angefeindet. Im „Reichsgeldmonopol — Volksblatt für wirtschaftl.-sociale Neugestaltung“ erschien am 2. Mai 1885 ein übler Hetzartikel, in dem es unter anderem hieß: „Damit aller Welt gezeigt werde, daß in Cassel von nationalliberalen Rechtswegen bei solchen Gelegenheiten der Jude die erste Violine zu spielen hat, wurde der derzeitige 2. Dirigent am Königlichen Hoftheater, der Jude Mahler als Hauptdirigent ernannt. Es wurde gar nicht in Betracht gezogen, daß wir in Kassel bessere Dirigenten von höherem Verdienst um unsere Vaterstadt und von weitaus größerer Beliebtheit hatten (z. B. Herr Musikdirektor Brede, Herr Kapellmeister Treiber), nein, Mahler mußte den ersten Platz haben.“ Damit beide genannten Dirigenten nicht völlig übergangen wurden, hatte man Treiber gebeten, die instrumentale Vorbereitung, Musikdirektor Brede dagegen die vokale Vorbereitung zu übernehmen. „Das war denn doch den Rasseeigenthümlichkeiten genügt“, heißt es weiter in dem Artikel, „Die Deutschen hatten die Arbeit und der Jude die dabei abfallenden Ehren“. Die Folge dieser Situation war, daß Kapellmeister Treiber seine Mitwirkung verweigerte, und da der erste Dirigent nicht mitwirkte, wollte auch die Kapelle des Königlichen Theaters nicht spielen. Man wurde gezwungen, ein Orchester zusammenzustellen, bei dem die Kapelle des Infanterie-Regiments 83 und Mitglieder der Hofkapellen zu Weimar, Meiningen und Braunschweig sich ergänzten. Der Chor war aus vier Gesangsvereinen zusammengestellt und umfaßte 400 Sängerinnen und Sänger. Als Solisten bei dem Oratorium „Paulus“ wirkten Rosa Pieper (Wien), Paul Bulss (Kassel) und Heinrich Gudehus (Dresden) mit. Über Mahlers Direktion schrieb der Musikkritiker des „Casseler Tageblatt und Anzeiger“ am 1. Juli 1885: „Herr Mahler ist zweifelsohne ein talentvoller Musiker, der bei seinem rührigen Wesen noch einmal ein sehr tüchtiger Dirigent werden wird.“

So wurde Mahlers Kasseler Wirksamkeit immer wieder von Mißhelligkeiten innerbetrieblicher Art und von äußeren Widerständen getrübt. Man hätte annehmen können, daß diese Kasseler Schaffensperiode für den Komponisten und Dirigenten mit unliebsamen Erinnerungen verknüpft blieb. Um so bezeichnender ist die Tatsache, daß Gustav Mahler die Verbindung zu seinem ehemaligen gestrengen Intendanten von Gilsa nicht abreißen ließ und immer mehr zu der Ansicht kam, daß er hier eine gute Schule durchgemacht habe, die für seine zukünftige Entwicklung von Bedeutung bleiben sollte. So schrieb er am 29. Dezember 1885 aus Prag, wo er für ein Jahr an der Deutschen Oper als erster Kapellmeister wirkte, zum Jahreswechsel an von Gilsa:

„Hochverehrter Herr Baron! . . . Ich kann nicht umhin, bei dieser Gelegenheit auszusprechen, wie dankbar ich all' der Güte und Freundlichkeit gedenke, welche Sie mir im Laufe der Zeit erwiesen, da ich das Glück hatte, unter Ihrer Leitung meinen künstlerischen Idealen nachstreben zu dürfen. — In Ihrer Schule

lernte ich, was das allerschwierigste ist: zu gehorchen, um befehlen zu können, seine Pflicht getreu zu erfüllen, um dies von Andern verlangen zu dürfen. Welche Noth machte Ihnen wohl oft der ungeberdige Schüler, und es bedurfte gewiß Ihrer weitgehenden Nachsicht, um mit mir nicht die Geduld zu verlieren. — Ich hoffe Ihnen von nun an zu beweisen, daß ich meinem Meister keine Schande machen werde, und daß Ihre wohlmeinenden Ermahnungen auf fruchtbaren Boden gefallen sind. — Hier geht es mir recht gut: Ich habe bisher dirigiert: Neu einstudiert: Don Juan, Wasserträger, Fidelio, Tannhäuser, Meistersinger, Novitäten: Trompeter, Rheingold, Walküre, und bin eben daran, Tristan (neu) und einen Mozart-Cyklus vorzubereiten. Also für fünf Monate eine ganz erkleckliche Arbeit. Gerne hätte ich meinen Vertrag mit Leipzig (* beginnend im August 1886, in Kassel schon abgeschlossen) gelöst, um hier bleiben zu können, doch wollte Direktor Stägemann darauf absolut nicht eingehen. Und so muß ich mich im nächsten August auf den schweren Weg nach Leipzig machen, wo meiner gewiß der peinlichste Rivalismus mit Nikisch harret.“

Am 10. April 1886 wandte sich Mahler von Prag aus mit der Bitte an Intendant von Gilsa, ihm bei seiner Bewerbung für die durch die Pensionierung des Hofkapellmeisters Carl Reiss in Wiesbaden entstehende Vakanz befürwortend behilflich zu sein, und gab abermals seiner Hoffnung Ausdruck, er würde sich „glücklich schätzen, wieder einmal in Ihrer Nähe oder gar unter Ihrer Leitung thätig sein zu dürfen“. Gilsa muß Mahler geraten haben, auf alle Fälle sein Engagement in Leipzig anzutreten und mit Geduld zu ersten Positionen aufzusteigen. Mahler antwortete im Mai 1886: „Ich werde also guten Muthes nach Leipzig wandern und zusehen, was ehrlicher Wille und Fleiß dort vermögen. Ihr Wohlwollen für mich wird mir daselbst, wie überall, eine große Aufmunterung sein.“

Im Oktober 1886, nachdem er das Leipziger Engagement angetreten hatte, schrieb Gustav Mahler abermals an Intendant von Gilsa:

„Wie ich es vorausgesehen hatte, wird es hier furchtbar heiß unter meinen Füßen; ich kann mich nach der absolut dominierenden Stellung, die ich in Prag eingenommen hatte, nicht mehr drein finden, als blasser Mond hier das Gestirn Nikisch zu umkreisen. Man ruft mir zwar allgemein zu: Geduld, Sie müssen durchdringen! Aber Sie wissen ja, Herr Baron, „Geduld“ war nie meine starke Seite. Mein früherer Chef (* Angelo Neumann in Prag) hat mir einen glänzenden Reengagementsantrag gemacht — aber ich weiß ja: um diesen Preis gäbe mich Dir. Stägemann nie frei. — Anders wäre es gewiß, wenn ich durch Ihre Intervention einen Platz an einem bedeutenden Theater an erster Stelle finden würde . . . Wie steht es in Wiesbaden etc? ‚Kommt Zeit, kommt Rath!‘ waren Ihre letzten Zeilen an mich! Lieber, verehrter Herr Baron, wissen Sie nun einen für mich? Ich muß hier übrigens, um Mißverständnissen vorzubeugen, bemerken, daß mein jetziger Chef ehrlich bemüht ist, für mich zu sorgen, und ich bin ihm aufrichtig dankbar; aber ebenso gut weiß ich auch, daß es ihm nicht möglich ist, gegebene Verhältnisse umzuwandeln.“

Große Sorge bereitete es Mahler, daß er aus Unerfahrenheit eine Vertragsklausel unterschrieben hatte, nach der die Leipziger Theaterdirektion das einseitige Recht hatte, den Dreijahresvertrag Mahlers auf weitere drei Jahre zu verlängern, ohne daß Mahler von sich aus hätte kündigen können. Ende Dezember 1886 wandte sich Gustav Mahler abermals an Baron von Gilsa:

„Die Angelegenheit Nikisch übergehe ich, da sie Ihnen wahrscheinlich bekannt ist. Direktor Stägemann hatte mich zu seinem Nachfolger bestimmt; ich setze das hierher, weil Sie vielleicht von einigen Zeitungsnotizen irreführt waren. Indessen hatte ich einen Antrag von Pollini als 1. Capellmeister bekommen, welchen ich auch mit Wissen meines jetzigen Chefs unterzeichnete . . . Es war hier fast fait accompli, daß ich im Falle Nikisch bliebe von nächsten Herbst abginge. Nun ist Karlsruhe frei geworden, und ich habe mich hingewandt . . . Dir. Hancke antwortete mir persönlich, daß ich, trotzdem sich eine Unmasse von Aspiranten gefunden hatte, doch große Chancen hatte, gewählt zu werden. Dir. Stägemann, dem ich diesen Brief mittheilte, erklärte mir nun eben, daß Karlsruhe der einzige Ort, nach dem abzugehen er mir gestatten würde.“

Gustav Mahler bat Intendant von Gilsa, sich zum Fürsprecher seiner Karlsruher Bewerbung zu machen, weil er davon sich den Ausschlag für das tatsächliche Zustandekommen dieses Engagements erhoffte, und er dankte abermals für die „Hochherzigkeit, mit der Sie sich von je meiner annahmen“. Intendant von Gilsa riet Mahler, sich unter Berufung auf die Zusammenarbeit in Kassel unmittelbar an Exzellenz von Putlitz zu wenden. Sollte das nicht ausreichen, wolle er sich selbst noch einmal für ihn einsetzen.

Diese Briefe mögen ein Zeugnis dafür sein, daß Gustav Mahler seine Kasseler Tätigkeit nachträglich in einem besseren Licht sah und vor allem der vorbildlichen Persönlichkeit des Intendanten von Gilsa Entscheidendes für seine weitere Laufbahn als Dirigent und Theaterleiter zu danken hatte.

HELMUT STORJOHANN

GUSTAV MAHLERS VERHÄLTNIS ZUR VOLKSMUSIK

Sobald von Gustav Mahler die Rede ist, taucht immer wieder die Frage auf, ob die uns in seinem Schaffen auf Schritt und Tritt begegnenden Anklänge an die Volksmusik einer wirklich inneren Verbundenheit mit dem Volke entstammen, oder ob sie von einem gleichsam Außenstehenden nur abgelauscht und nachempfunden worden sind. Vielleicht wäre diese Frage nie aufgeworfen worden, wenn nicht allzu einseitige Rassentheorien dem Juden von vornherein jede natürliche Verbundenheit mit allem außerjüdischen Volkstum abgesprochen hätten. Außerdem war es um die Jahrhundertwende noch höchst ungewöhnlich, daß sich ein seriöser Komponist dazu herabließ, mit banalen Gassenhauern, militaristischen Trompetensignalen und allen möglichen anderen simplen Dingen zu arbeiten. Gewiß, auch unsere Klassiker — von Händel bis Beethoven — hatten hier und da eine einfache Melodie von der Straße aufgelesen und sie zum Baustein eines gewaltigen Kunstwerkes erkoren. Aber einem solchen Plebejer unter den Melodien hatte man stets ein hübsch säuberliches Sonntagskleid angezogen, damit er in der hohen symphonischen Gesellschaft seine niedrige Herkunft möglichst verberge. Nicht so bei Mahler! Da spazieren derartige Melodien ungeschminkt in Arbeitskluft und Volkstracht einher — und erregen Anstoß, manchmal auch heute noch.

So fragte man sich natürlich bei Freund und Feind, was dieser Gustav Mahler wohl mit dem Gebrauch solcher unfeinen Individuen bezwecken wollte. Und da der Komponist selbst der damals aufsprießenden Idee „Die Kunst dem Volke“ huldigte, meinte man, dem Zweck jener Volksmusikanklänge auf die Spur gekommen zu sein. Mahler — so meinte man — habe sich ganz bewußt und mit voller Absicht solcher Floskeln und Wendungen bedient, um die Symphonie für die breite Masse zu schaffen. Das bedeutet, daß er durch Überlegung, also mittels des Intellekts, zur Volksmusik gekommen wäre, daß er sich in sie erst hineingelebt und hineinversetzt hätte. Selbst der Wiener Musikhistoriker Alfred Orel vertritt in seinem 1925 edierten Buch über Bruckner noch den Standpunkt, daß Mahler „von außen her zum Volke“ kommt, „sich aber dank weit größerer Anpassungsfähigkeit mehr mit ihm zu identifizieren“ vermag (als z. B. Brahms). „Seine Sehnsucht nach dem Naturhaften“, meint Orel weiter, „läßt ihn dem Volke Eigenheiten ablauschen, die jene anderen Künstler kraft ihrer anderen persönlichen Einstellung nicht erkannten oder für die Zwecke ihrer Kunst nicht erkennen wollten“.

Die Tendenz solcher Betrachtungsweise geht also dahin, daß das Verhältnis Mahlers zur Volks- oder volkstümlichen Musik nicht angeboren, sondern *erstrebt* ist, daß Mahler sich musizierend

nur als Kind des Volkes gebärdet, ohne es in Wirklichkeit zu sein. Es wird von Anpassungsfähigkeit, von einem Streben und einer Sehnsucht *nach* etwas gesprochen. Aber *mußte* er nicht vielleicht notwendigerweise so und nicht anders komponieren? Ist nicht womöglich die zitierte Anpassungsfähigkeit recht eigentlich ein Dazugehören, die Sehnsucht ein notwendiges So-sein-Müssen?

Will man darauf eine Antwort geben, muß man fein säuberlich das vollendete Ganze von den Bausteinen, aus denen es entstanden ist, trennen. Anstatt aus dem fertigen, und somit schon durch den geistigen Verarbeitungsprozeß hindurchgegangenen Ganzen Rückschlüsse zu ziehen, sollte man zunächst besser das dem Werk zugrunde liegende Rohmaterial ohne Rücksicht auf seine geistige Verarbeitung unter die Lupe nehmen. Denn es besteht doch ein offensichtlicher Unterschied zwischen impulsiven „Einfällen“, die dem Bereich eines bestimmten künstlerischen Grundgefühls entspringen, und ihrer späteren geistigen Verarbeitung, in der ihnen eine besondere Richtung gegeben wird, die gerade bei Mahler weit von den Ausgangspositionen hinwegführt.

Betrachtet man einmal genauer die Verhältnisse, unter denen Mahler groß geworden, die Umwelteinflüsse, das Milieu seiner Herkunft, so wird man, ohne erbibiologische Einflüsse leugnen zu wollen, bald bemerken, daß der erwachsene, durch Studium, Praxis und eigenen Lerneifer hochgebildete Komponist nie hat verleugnen können, wie und wo er aufgewachsen ist. Mahler wurde in dem kleinen, nahe der mährischen Grenze gelegenen böhmischen Dorfe Kalischt geboren, siedelte aber schon bald mit seinen Eltern nach Iglau über. Die Verhältnisse in der nicht gerade mit großen Gütern gesegneten Familie waren recht unglücklich für den kleinen Gustav. Das stille, duldsame und zurückhaltende Kind (Wesenszüge der Mutter!) war früh auf sich allein angewiesen, und es darf nicht verwundern, daß es durch die ewigen Zwistigkeiten im Elternhause am liebsten auf der Straße und in Gottes freier Natur gewesen ist. Schon damals zeigte sich seine Liebe und Begabung zur Musik. Guido Adler spricht von der „reichen musikalischen Nahrung“, die der Junge „in den Volksliedern der beiden Stämme (Böhmen und Mähren), unter denen er seine Jugend verbrachte“ fand. „Seine Phantasie wurde angeregt durch die sagenumwobene Waldlandschaft und das muntere Treiben der Garnison.“ Paul Stefan weist darauf hin, daß die ersten Eindrücke auf Mahler „gar nicht früh genug angesetzt werden“ können. „Das mährische Gesinde, deutsches wie slawisches, singt gern und schön. Die Signale der Kaserne tönen herüber. Die Regimentsmusik marschiert vorbei. Und der ganz kleine Knabe singt alles nach. Mit vier Jahren erhält er eine Ziehharmonika und spielt, was er gehört hat, ganz besonders die Märsche der Kapelle. Sie fesseln ihn so, daß er eines Morgens, in aller Hast angekleidet, den Soldaten nacheilte und den Marktfrauen, die ihn einholen, ein regelrechtes Konzert auf dem Instrument gibt.“

Von dieser Art also waren die musikalischen Eindrücke und Erlebnisse, unter denen Mahler aufgewachsen ist, und sein Freund Guido Adler geht wohl in seiner Behauptung nicht fehl, daß diese Eindrücke seiner Jugend „wie ein roter Faden . . . durch sein Schaffen während des ganzen Lebens gehen“. „Mit rührender Anhänglichkeit hielt er daran fest, wie er jedem gegenüber Treue und Dankbarkeit bewahrte, der ihm einmal Gutes erwiesen hatte.“ Tatsächlich waren die einzigen Lichtblicke seiner Jugend diese ersten musikalischen Erlebnisse gewesen.

Bildungsmäßig gesehen, waren sie also wirklich sehr einseitig und beschränkt. Hinzu kommt, daß Mahler auch während seiner Studienjahre in Wien aus pekuniären Gründen nicht viel hören konnte und z. B. die Opern, die er später als Theaterkapellmeister zu dirigieren hatte, fast alle erst aus eigener Praxis kennengelernt hat. Da nun aber — wie gesagt — die Kinder- und Jugendjahre von größter Bedeutung für die Ausprägung vieler Wesenseigentümlichkeiten und ganz besonders des geistigen Bildungsniveaus sind, liegt es klar auf der Hand, wo Mahlers

künstlerisches Grundgefühl, d. h. der innere Born, aus dem die impulsiven „Einfälle“ fließen, verankert war. Das motivisch-thematische Grundmaterial hat seinen natürlichen Ursprung in dem engen Umkreis seiner musikalischen Jugendeindrücke. Die Marschthemen (sogar im „Veni creator spiritus“ der „Achten“!) und Militärsignale, die derben oder sentimental Volksliedgebilde, banale oder gar frivole Gassenhauerfetzen, burschikose Volkstanzrhythmen u. dgl. mehr gehören durchaus in die Sphäre seines jugendlichen Musizierguts und werden erst in ihrer geistigen Durchdringung, in der Verarbeitung aus dieser im Einfall sich kundtuenden Naivität herausgehoben.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, daß Mahler noch nicht — wie später Bartók und Kodály — alte Originalmelodien zu Bausteinen seiner Lieder und Symphonien machte. Die beiden Ungarn sammelten die Lieder und Tänze des Volkes systematisch, zeichneten sie auf und gaben sie in vorbildlichen Sammelbänden heraus. Dieses bewußte Herausstellen der folkloristischen Quellen auch in der Kunstmusik lag Mahler noch fern. Offenbar waren ihm jene Quellen nur allgemeines Sammelbecken, aus dem man gewisse Anregungen für Motiv- und Melodietypen schöpfte, nicht aber Dokumente eines bewußt national orientierten Wollens wie bei Bartók und Kodály.

So zeigt sich also, daß Mahler seit frühester Kindheit aufs engste und natürlichste mit der böhmischen und mährischen Volksmusik verbunden war. Es kann gar keine Rede davon sein, daß er etwa „von außen her zum Volke“ gekommen wäre oder alles nur nach-empfunden oder nach-erlebt habe. Sollte man ihm gar ankreiden, daß ihm als Knabe keine breitere, seiner geistigen Potenz entsprechende musikalische Bildung zuteil geworden ist? Im Gegenteil: heute wissen wir, daß die Kunstmusik unseres Jahrhunderts ihre gesündesten Kräfte aus den taufrischen Quellen der Volksmusik gezogen hat!

HERMANN FÄHNRIch

GUSTAV MAHLER

Der Mensch und Musiker in der Darstellung von Alma Mahler-Werfel

Leben und Werk eines schöpferischen Menschen sind uns aus biographischen, zeitgeschichtlichen Quellen mit Hilfe stilkritischer Methoden erkennbar. Die eigentliche Seele aber, das „Inkommensurable“ bleibt uns auf diesem Wege meist verborgen. Alma Mahler-Werfel hat uns diese „Seele“ Gustav Mahlers in ihren Erinnerungen erschlossen¹. Ihr gemeinsames Leben umfaßt die Spanne von 1901 bis 1911: Mahlers Tätigkeit als Operndirektor der Wiener Hofoper, sein Wirken an der New Yorker Metropolitan, seine Leitung eines für ihn in Amerika gegründeten Orchesters. Alma nimmt teil an der Entstehung der fünften bis neunten Symphonie, am Fragment der Zehnten, den Kindertotenliedern und dem „Lied von der Erde“. Ihr Leben war dienende Hingabe. So vermitteln uns ihre Erinnerungen ein Bild seiner Persönlichkeit, gesehen durch das Medium liebend-weiblicher Hingabe.

Zwei seelisch grundverschiedene Menschen schlossen 1901 den Ehebund: der vierzigjährige Komponist und Operndirektor, dessen „jahrelange Machtstellung einer hilflosen Umgebung gegenüber ihn zur Vereinsamung geführt hatte“, und die junge Alma Schindler, Tochter eines Künstlers, lebensfreudig und schöpferisch begabt. Ein fast unüberbrückbarer Gegensatz, den Almas Freund, der Wiener Burgtheaterdirektor, Max Burckhardt, schon früh erkannte: „Feuer

¹ „Gustav Mahler“, Erinnerungen und Briefe, Albert de Lange, Amsterdam, 1940—1949. „And the Bridge is Love“, in collaboration with E. B. Ashton; Harcourt, Brace, New York 1958. Alle Zitate sind, wenn nicht anders vermerkt, dem ersten Buche Almas über Mahler entnommen.

und Wasser, das ginge. Feuer und Feuer, das nicht! Sie werden die Unterdrückte sein, er nicht!“ Eine Deutung des oft seltsamen Wesens Mahlers fand Alma in seiner Herkunft! „Die Todesphantasien der Schwester, der närrische Ehrgeiz des Bruders Alois . . . der finstere Selbstmord des ahasverischen Ottos — alle diese Züge kann man Gustav Mahlerisch nennen . . . sie sind das Gestaltlose, das die Gestalt ankündigt.“ Charakterzüge, die immer wirksam waren: „Immer rief ihn die Arbeit! Sei es am eigenen Werk, sei es die Oper. Kein Genießen. Niemals ausruhen. Ahasverismus!“ Eine solche egozentrische Natur, nur der eigenen Mission lebend, blieb im Alltagsleben ein Kind, „dessen Angst das Weib war“. Er suchte daher in der Gefährtin weniger den Kameraden, als ein ihm völlig ergebenes Geschöpf. Jahrelang empfand Alma sich selbst nur als „sein Schatten“, willig entsagte sie dem geselligen Leben, stets ihrer Sendung bewußt, „ihm alles Böse aus dem Weg zu räumen und nur für ihn zu leben“. Schwer fiel ihr der Verzicht auf ihr eigenes musikalisches Schaffen: „Ich habe, was ich an produktiver Gabe besaß, in anderen größeren Hirnen ausleben dürfen. Irgendwo aber brannte eine Wunde, die niemals ganz verheilt ist.“ Das einzige gemeinsame Band war die Musik, allerdings nur Mahlers Musik, denn Alma durfte in seiner Nähe nicht für sich musizieren. Aber selbst diesen Zutritt mußte sie sich erkämpfen. Seine erste Symphonie, die sie noch als Mädchen hörte, mißfiel ihr gründlich. Als ihre älteste Tochter Maria schwer erkrankte, erlebte sie mit Schauern Mahlers Komposition der „Kindertotenlieder“, eine Vorahnung des Todes ihres Kindes. Erst allmählich wuchs sie in Mahlers geistige Welt, seinen religiösen Glauben hinein². Seine Briefe geben davon beredtes Zeugnis. Trotzdem empfand sie ihr eigenes Leben als unausgefüllt, um so mehr, als Mahler sie „vom Augenblick seines Sieges an“ übersah und sich ihr erst wieder näherte, als sie sich von seiner tyrannischen Suggestion befreit hatte. Dies geschah in schicksalsschwerer Zeit: der Tod des ersten Kindes, Mahlers Rücktritt von der Wiener Opernleitung, die ersten Anzeichen seiner Todeskrankheit. Die Berufung an die Metropolitanoper brachte zwar neuen Aufschwung, der aber bald erneuter Enttäuschung wich. Mit dem Direktionswechsel wurde Toscanini Leiter der Oper. Seine Neueinstudierung des „Tristan“ empfand Mahler als schwere Kränkung. Damals schrieb Alma in ihr Tagebuch: „Die schönen Zeiten der deutschen Opernhegemonie waren vorbei.“ War so das äußere Leben für beide gequält und gehemmt, jetzt warb Mahler erneut um Almas Liebe. Die Briefe dieser Jahre sind rührende Zeugen seiner Empfindungen. Jetzt erkennt er Almas Lieder, sorgt für eine würdige Herausgabe und studiert sie selbst einer amerikanischen Sängerin ein.

Mit der Widmung der achten Symphonie an Alma krönt er sein Liebeswerben. Immer mehr zehren die Aufregungen der Konzerte und Opern an seiner Gesundheit, vermehrt um die Sorgen um Frau und Kind. Endlich erhält Alma Gewißheit von Mahlers tödlicher Krankheit. Über Frankreich und Deutschland fährt sie mit ihm nach Wien zurück. Hier erfüllt sich am 18. Mai 1911 sein Schicksal. Was Alma ihm bedeutet hatte, kündeten die Skizzenblätter seiner zehnten Symphonie: „Leb wol Leb wol Leb wol Ad! wol Ad! Ad!“ schrieb er am Schluß des vierten Satzes und am Ende des fertigen Teiles: „Für Dich leben! Für Dich sterben! Almschi!“ Die wahre Vereinigung dieser ungleichen Seelen hatte sich in der Musik vollzogen.

Früh schon erkannte Alma Mahlers eigentliche Mission: „So wichtig mir jede Note war, die er schrieb, so gleichgültig stand ich seinem gewiß großen Schaffen in der Oper gegenüber. Ich wußte schon damals, daß alles Reproduzieren ephemer ist, seine Produktion dagegen ewig.“ Dennoch erkannte sie auch in seiner Dirigententätigkeit das schöpferische Element: „Mit all den Werken, die er einstudierte, hat er sich vollkommen identifiziert, so daß er ein Werk, das ihm vor und nach der Einstudierung mäßig vorkam, während der Arbeit restlos liebte, ja

² Alma erwähnt, daß Mahlers „religiöse Gesänge, die II., die VIII., alle Choräle in den Symphonien echt empfunden und nicht von außen hereingetragen seien.“

wütend dafür kämpfte“³. Rühmend hebt sie seine Wiener Mozart-Renaissance hervor (Zauberflöte, Figaros Hochzeit, Don Giovanni, Così fan tutte), wobei Mahler auch gelegentliche Eingriffe in die Werke nicht scheute. Bei der Besprechung einer Mahlerschen Bachbearbeitung in Amerika nimmt Alma zu dieser Frage Stellung: „Die Kritik dort (in Amerika) behandelt es nicht als Sakrileg, das war später den europäischen Bonzen vorbehalten“⁴. Eigenartig war Mahlers Verhalten zu den großen Komponisten seiner Zeit. Zu Richard Strauss, seinem großen Antipoden, kam er nie in nähere Beziehung. Brachte er auch dem Künstler volles Verständnis entgegen, von Straussens „menschlicher Kälte“ fühlte er sich abgestoßen. In ihren Darstellungen erläutert Alma diesen Gegensatz. Galt Mahlers Liebe der „Gesangserziehung Richard Wagners, so bekannte sich Strauss zum ‚bel canto-Ideal‘“⁵. Diese Einstellung wandelte sich später: an der Metropolitan-Oper huldigte Mahler nun dem „bel canto“⁶, während Strauss den „deutschen Singschauspieler“ bevorzugte. In ihrer Mozartverehrung aber waren sich beide Meister einig. Nicht weniger gespannt waren Mahlers Beziehungen zu Hanz Pfitzner, dessen „Rose vom Liebesgarten“ er auf Bitten Almas aufführte, und zu Arnold Schönberg. Dieser empfand dem älteren Meister gegenüber eine Haßliebe, die Furcht, dem gewaltigen Einfluß zu unterliegen. Während aus Schönbergs Briefen an Mahler stets ein verehrungsvoller Ton spricht, wurde ihr gelegentliches Beisammensein durch Streitereien unerquicklich. Trotzdem verteidigte Mahler Schönbergs Werk bei einem Publikumsskandal und klagte kurz vor seinem Tode: „Wenn ich gehe, hat er niemand mehr.“ Zu dieser Zeit bekannte sich Schönberg restlos zu Mahler. Wie sehr Alma mit Mahlers Schaffen vertraut war, zeigt ihre klare Beurteilung seiner künstlerischen Haltung: „Immer konnte ich beobachten, daß Mahler alles mehr vom literarisch-historischen Standpunkt aus sah, und weniger als Natur in ihrer voraussetzungslosen Wahrheit.“ Und Mahler bekennt ihr, nachdem er mit ihr einen gewaltigen Natureindruck erlebt hat (Niagarafälle), am selben Tage aber Beethovens „Pastorale“ dirigieren mußte: „Heute ist es mir klar geworden, die artikulierte Kunst ist größer als die unartikulierte Natur.“ Aber er empfand auch die gefährlich auflösende Macht der Musik, wenn er Alma das Wesen Antonias in Offenbachs: „Hoffmanns Erzählungen“ beschreibt: „Das dämonische Prinzip der Kunst, welches den Menschen, der von ihm besessen wird, stets zum Aufgeben der eigenen Persönlichkeit zwingt und welches in diesem Fall ein zur Vergeistigung besonders beanlagtes Wesen bis zur Entkörperlichung durchdringt, entführt sie dem Leben“ (Brief vom 5. 12. 1901).

Von der Entstehung der fünften Symphonie an, nimmt Alma regen Anteil an Mahlers Schaffen. Kopierte sie anfangs nur die Skizzen, so „gewöhnte er sich immer mehr daran, die Stimmen nicht auszusprechen: nur die ersten Takte, und ich lernte damals Partitur lesen und schreibend hören“. Darauf bezieht sich eine Briefstelle Mahlers (16. 7. 1906): „Deine Noten waren in der Empfindung ganz richtig. Nur ein paar Kleinigkeiten habe ich retouchiert. (Der Satz ist jetzt nicht gerade rein.) Es ist erstaunlich, was Du für ein musikalisches Gedächtnis hast.“ Wie mußte ein solches Lob in Alma den Verzicht auf ihr eigenes Schaffen wieder aufleben lassen. Trotz ihrer Bewunderung für Mahler steht sie aber seinen Werken keineswegs kritiklos gegenüber. Als Mahler mit den Wiener Philharmonikern die erste Leseprobe seiner fünften Symphonie hält, ist Alma über das dominierende Schlagzeug entsetzt: „Da hast Du eine Symphonie für Schlagwerk geschrieben!“ Lachend nahm Mahler den Rotstift und strich „fast die ganze kleine Trommel und auch sonst die Hälfte des Schlagwerks heraus“. Die vollkommen ver-

³ Weber: „Euryanthe“; Strauss: „Feuersnot“ und „Salome“; Pfitzner: „Die Rose vom Liebesgarten“; Wolf: „Der Corregidor“.

⁴ Eine heute umstrittene Auffassung.

⁵ Diese 1903 geschriebene Beobachtung ist insofern interessant, als man sonst das „Bel-canto-Ideal“ von Strauss erst von seiner Zusammenarbeit mit Hugo v. Hofmannsthal an datiert.

⁶ Mahler ließ die italienischen Opern an der Metropolitan von italienischen Dirigenten (Spetrino und Guarneri) leiten, „weil sie das italienische Verve und Rubato besser heraus hatten, als der begabteste Nord- oder Süddeutsche.“

änderte Partitur blieb ihr Eigentum. Immer stärker gewann Alma die Überzeugung, Mahlers ureigenstes Schaffen liege auf symphonischem Gebiet. Selbst das „Lied von der Erde“, von Mahler in schweren Tagen nach chinesischen Texten begonnen⁷, wurde durch Textverbindungen, Zwischenspiele und Formerweiterungen „immer mehr zu seiner Urform der Symphonie. Als er sich darüber klar war, daß dies wieder eine Symphonie sei, gewann das Werk schnell an Form und war fertig, ehe er es dachte“. Tief war Alma von der ihr gewidmeten achten Symphonie beeindruckt. In diesem Werk hatte Mahler sein Glaubensbekenntnis niedergelegt. „Die Verbindung des schöpferischen Geistes im Menschen — *Veni creator spiritus* — mit der Ruhe des erreichten Zieles männlichen Strebens, männlicher Unrast im ‚Ewig-Weiblichen‘ das uns hinanzieht.“ In einem Briefe an Alma sucht Mahler sein kompositorisches Ziel zu deuten: Das „Rationale“ der Form, das stets das „Wesentliche“ verhüllt — wie es selbst Goethes „Faust-Tragödie“ zeigt —, wird durch die Musik als „künstlerisch Unbewußtes, als eigentliche Seele“ enthüllt und wiedergegeben (Juni 1910).

In diesem gemeinsamen künstlerischen Schaffen mit Mahler erkannte Alma die Größe und einmalige Sendung dieses genialen Menschen. Aus ihr gewann sie die Kraft, nach dem Tode des Gatten für sein Werk zu kämpfen. Die Mahler-Festivals in Amsterdam unter Mengelberg, in München unter Bruno Walter, die glanzvolle Aufführung der Achten in Hollywood unter Eugen Ormandy verdanken ihr Inspiration und Gelingen. Ihrem unerschütterlichen Glauben an sein Werk, an sein heldenhaftes Leben gibt Alma in den schönen Worten Ausdruck, mit denen sie ihre Erinnerungen beschließt: „Sein wahrhaftes Ringen um die ewigen Güter, sein Erhobensein über jede Alltäglichkeit, seine Wahrheitsseligkeit bis in den Tod sind das Beispiel eines heiligenmäßigen Lebens.“

ROLF URS RINGGER

MAHLERS „LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN“

Der Gestus des verstummenden Zurücknehmens zieht sich durch das Werk Gustav Mahlers. Offenbart sich in seinen Symphonien, welche fälschlicherweise stets am Begriff der die Dualität versöhnenden Wiener-Sonate gemessen werden, das erstemal die Unmöglichkeit eines sich erfüllend-abschließenden Musikwerkes, so bannt in seinen Liedern das Wort die schlummern-den Sprengkräfte noch einmal im verzichtenden „Laß fahren dahin“. Wer die von Mahler geschriebenen vier Texte zu den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ als selbständige Gedichte untersuchen wollte und dabei die splitterhaften und in sich selber kaum entwickelten Bilder kritisierte, verkennt die Stimmigkeit der integren Wort-Ton-Konzeption.

Schon mit den Allegro-Einleitungstakten des trillerartig um sich kreisenden Terzenbandes bleibt das auskomponierte Accelerando der Verjüngung vom $\frac{4}{8}$ - zum $\frac{3}{8}$ -Metrum ohne Konsequenz: die Zäsur vor dem Eintritt der Singstimme spannt die Erwartung, doch gleichsam ermattet, setzt das zum „Langsam“ gedehnte Kopfmotiv über dem bremsenden Doppelorgelpunkt ein. Wie die Allegro-Einwürfe in ihrer makabren Lustigkeit viermal die Klage um die verlorene Geliebte unterbrechen, so schiebt sich der Moderato-Mittelteil als $\frac{6}{8}$ -Bewegung in der zweiten Unterdominante als scheinbar zusammenhangloser Gegensatz dazwischen. Assozierend taucht das Allegro-Trillermotiv in der hier wirklich zielgerichteten Steigerung nochmals auf, doch sich selbst beschränkend, fällt das Lied „wie im Anfang“ auf den Ausgang zurück, und der zäsurierende Allegro-Einwurf wird nach dem rhetorisch wiederholten „Denk' ich an mein Leide!“ zum retenierend-verstummenen Abschluß gedehnt.

⁷ Der ursprüngliche Titel lautete: „Das Lied vom Jammer der Erde.“

Was dem Wesen Mahlers und der zweiten Wiener-Schule scheinbar zuwiderläuft, wird im zweiten Lied formbildend: das Ostinato. Statt die einzelnen Bilder musikalisch auszukomponieren, kettet Mahler diese verbindend zum Ganzen. Der schrittmäßig rhythmische Gleichschlag der oktavischen Viertel am Anfang „Ging heut' morgen übers Feld“ setzt sich durch das Lied fort und wird erst durch das orgeltonartige Baßtremolo abgebrochen. Das melodische Kopfsthema gliedert mit der Starrheit eines Fugenthemas den Gesang in ein auskomponiertes Strophenlied; und später klärt sich die Struktur zu der schon vorher immanenten Zweierheit, indem die mit dem Orchester gleichlaufende Singstimme sich über dem taktweis-ostinat ausgefächerten Tonikaklang hinzieht.

Ereignisse der beiden ersten Gesänge bestimmen vereint den dritten: Bewegung ohne Ziel und das Zusammenfassen des scheinbar Gegensätzlichen zur musikalischen Einheit. Ein aus der Oktavenparallelität zwischen Singstimme und Orchester herauswachsendes Imitieren verhindert eine Entwicklungs-Steigerung, entspricht aber dem eigentlichsten Sinn der Imitationstechnik: der Darstellung der Allgegenwart desselben. Schieben sich zwischen die durch ostinatoartige Liegetöne gebundenen Traumbilder bei „Noch langsamer“ die musikalisch an den ersten Teil gemahnenden O-Weh-Rufe, so hat sich das dritte Bild an deren Kleinsekundmotivik angenähert. Die verstummte Sprache weiterführend, leitet das Orchester zum „Ich wollt' ich läg' auf der schwarzen Bahr“, welches wie im zweiten Gesang über dem zusammenfassend-bremsenden Baßtremolo an die Schwelle der nachspielenden Schlußakte führt. Nicht umsonst sind die asthmatisch unterbrochenen, aufwärtsfliehenden und sich zur durchgehenden Triolenbewegung beruhigenden Tongruppen mit den vom *ff* zum *pp* verebbenden vier Einleitungstakten strukturell verwandt: das stille Einverständnis mit dem Unumgänglichen ist schon zu Anfang vollzogen.

Als *marcia funebre* zieht sich der vierte Gesang gedämpft hin. Wie das auftaktisch-eintaktige Kopfmotiv strebt das Lied in jedem Teil und als Ganzes zum in sich ruhenden Moll-Tonika-Dreiklang. Selbst ein belcantistisch anmutendes Ausbrechen der Singstimme wird durch die vorausgreifende Tonikasphäre gebändigt. Ein auskomponiertes *Ritardando* im zweimaligen $\frac{3}{4}$ -Takt bewirkt den langen Augenblick der beklemmenden Stille. Der zweite Teil des Liedes setzt ohne Übergang in der Dominante der Paralleltonart ein. Der ostinate, viertelweise Baßwechsel von Tonika zu Dominante bringt eine Bewegung, welche aber nirgends hinführt. In den Nachspieltakten erklingt im Orchester nochmals die Aufhellung vom Moll- zum Durtonikaklang und deutet so das Statisch-Abschließende zum Bewegungsmäßig-Vorwärtstreibenden um. Das Orchester nimmt denn auch in einer Triolenbewegung den Impuls auf und leitet zum dritten Teil über: „Auf der Straße steht ein Lindenbaum“, dem auffälligerweise die gleiche strukturelle Diskrepanz eigen ist wie im ersten Teil. Über der tonikal gebundenen Ostinatobewegung versucht die Singstimme sich stets verselbständigend abzuheben und wird doch vom allgegenwärtigen Zielklang wieder zurückgenommen.

Das Aufzeigen eines kreuzweisen Parallelitätsverhältnisses der vier Gesänge zueinander vertuscht ihr eigentliches Wesen. Wohl sind sie zu einer verbindlichen Folge zusammengefügt, doch fehlt dieser die Entwicklungskurve der frühromantischen, noch von der Formgewalt der ersten Wiener-Schule bestimmten Zyklen. Wie deutlich sich der folgende stets vom vorhergehenden Gesang abzuheben scheint, stellt jeder doch nur eine Ausfächerung desselben dar. Was im zweiten Lied durch das Wort gerade in die musikalische Struktur übertragen wird, ist für alle vier Lieder verbindlich. Mahlers spätjünglingshafte „Lieder eines fahrenden Gesellen“ sind Liebeslieder, welche über die dualistische Ich-Du-Bezogenheit hinausgefunden und gerade deshalb mit der Lieb-und-Treu-auf-Ewigkeit-Idyllik brechen, weil sie der Dynamik des Glücks zur Trauer nachgegeben haben.

MUSICA-BERICHT

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

Im Streben nach einer gütigen Aussage im Bereich der Musik bietet das deutsche Konzertleben erfreulicherweise den Beweis einer regen Auseinandersetzung mit den Problemen unserer Tage. Nachstehend drei Berichte aus Berlin, Hamburg und Stuttgart. Sie sind in besonderem Maße geeignet, Streiflichter auf die Situation zu werfen.

Musik des 20. Jahrhunderts Berlin

In dieser Saison zum letztenmal: Neue Musik bei den Philharmonikern; nur war das Programm des Abends, das Constantin Silvestri nahezu unverändert von dem erkrankten Hans Rosbaud übernommen hatte, nicht ganz glücklich zusammengestellt. Vielen Hörern mag da ein eigentliches Hauptwerk von zwingendem Gewicht gefehlt haben, das weder Anton von Weberns filigranhaft knapp gefaßtes Opus 6, die „Sechs Stücke für großes Orchester“, noch das formal eigenwillige und von starkem Temperament erfüllte Opus 17 des Dirigenten Silvestri („Präludium und Fuge“) zu bilden vermochten. Bei aller Strawinsky-Verehrung sei auch nicht verschwiegen, daß gerade „Chant du rossignol“ als reines Orchesterstück nicht zu den ursprünglich inspirierten Schöpfungen des Meisters gehört; und selbst die Begegnung mit Kurt Weills kaum jemals gespielter „Konzert für Violine und Blasorchester“ (op. 12) von 1924 — für das als Solist Heinz Stanske eintrat — konnte nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier nicht so sehr der Gesamtduktus als vielmehr ein paar reizvolle Einzelheiten als überzeugend in der Erinnerung blieben. Von der Interpretation her war der Abend dank der glänzend aufgelegten Philharmoniker und der ebenso musikantischen wie feinfühliglen Leitung Silvestris untadlig.

Die vom Sender Freies Berlin inaugurierte Reihe „Musik der Gegenwart“ wurde inzwischen mit zwei weiteren Veranstaltungen für diese Spielzeit ebenfalls abgeschlossen. Das erste von diesen Konzerten — getragen vom Radio-Symphonie-Orchester unter Führung von Richard Kraus, dem Rias-Kammerchor sowie den Solisten Sabine Zimmer, Walter Geisler, Herbert Brauer und Gerhard Schröder — galt neuen Werken von fünf Berliner Komponisten: Heinz-Friedrich Hartig, (geb. 1907), Bernhard Krol (geb. 1920), Werner Thärichen (geb. 1921), Friedrich Voss (geb. 1930) und Aribert Reimann (geb. 1936). In vier Uraufführungen und einer Erstaufführung wurden sehr bemerkenswerte Aspekte deutlich. Von den

rein instrumentalen Schöpfungen ist Thärichens „Vorspiel für Orchester“ ein höchst munteres, aber fast zu unverbindlich dahinsprudelndes Stück Musik; und auch Krol hat schon erheblich bessere Werke geschrieben als dieses dreisätzige „Corno-Concerto“ mit dem Untertitel „study in jazz“, das gemäß den Worten des Komponisten die klassische Form des italienischen Konzerts mit den Stilmitteln des Jazz zu verbinden sucht und aus dem Geiste des Blues und des Spirituals lebt. Trotz einiger amüsanten Einfälle wirkt das Ganze doch wie ein allzu absichtlich erfundenes Produkt ohne rechte Natur, wie ein Aufguß aus zweiter Hand, dem selbst die spielerisch aufwendige Partie des Solohorns nicht aufzuhelfen vermag. Auch der ersten Symphonie des an sich begabten Friedrich Voss wird man nicht recht froh. Daß er es unternimmt, sich von dem für diese Gattung überlieferten Formschema weitgehend zu lösen, verdient zwar Beachtung; und hinsichtlich der Instrumentation und Verarbeitung im einzelnen bietet das Werk viel Interessantes. Doch mutet seine hier entwickelte Motivsprache zu unprägnant an, als daß sie durch alle drei Sätze hindurch wirklich fesseln könnte. So gipfelte der Abend diesmal in denjenigen Schöpfungen, die vokale und instrumentale Ingredienzien mischten und zu einer Einheit werden ließen: in Hartigs „Messe nach einem Feuersturm“ (Text von Dylan Thomas) und in Reimanns „Lieder auf der Flucht“ (Text von Ingeborg Bachmann). Beide Werke rühren schon deshalb an, weil sie bei aller Dunkelheit in den textlichen Vorlagen im tiefsten Sinne suchend sind. Rein musikalisch ist Hartigs Opus zunächst schwerer zu erfassen als dasjenige Reimanns; aber beide sind, so verschieden in ihnen auch die menschliche Haltung sein mag, durchaus der Bemühung wert. Hartigs, des Älteren, reifere Lebensanschauung steht hier gegen das jugendliche Ungestüm Reimanns, der sich im Ausdruckhaften noch nicht genug tun kann; und so vertreten beide nicht nur unsere Epoche im allgemeinen, sondern in

geradezu exemplarischer Weise noch dazu ihre eigene Generation.

Die zweite und vorläufig letzte Veranstaltung innerhalb dieser Konzertreihe brachte die Uraufführung der „Passion“ des seit langem in Berlin seßhaften Franken Max Baumann (geb. 1917). Dieses nach Texten der Heiligen Schrift und der Liturgie konzipierte Werk wurzelt im katholischen Glauben, ist aber schon durch seine Instrumentalbesetzung ungewöhnlich, welche vier Flöten, zwei Trompeten, zwei Klaviere, eine Harfe, vier Pauken sowie eine sorgfältig gestaffelte Schlagzeuggruppe vorsieht. Baumann hat sein Opus in sechs Abschnitte gegliedert: Einzug, Abendmahl, Gethsemane, Pilatus, Golgatha, Agnus Dei; im inneren Gefüge jedoch sind auffallende Abweichungen von den sonstigen musikalischen Passionsberichten weder zu übersehen noch zu überhören. Alles, was dieser Komponist unternimmt, erhält ein unverwechselbares Gepräge; und so trägt auch seine „Passion“ Züge von starkem Eigenwuchs, ist von einem fluktuierenden Leben erfüllt, dem schärfste Zuspitzungen ebenso wenig fremd sind wie die innigste Versenkung. Bereits die ausführliche Verwendung des Sprechchors bezeugt Baumanns Bestreben, die Äußerungen des jüdischen Volkes schlagkräftig und markant zu gestalten. Die Worte des Christus, hier nicht einem Sänger, sondern durchgehend einem Sprecher anvertraut, heben sich von Anfang an als das Besondere heraus. Alles ist auf die knappste und konzise Form gebracht; auf die Partie des Evangelisten kann daher verzichtet werden. Die Rolle des Pilatus ist einem Bariton zugeschrieben; neben ihm tritt einmal seine Gemahlin Claudia mit einer kleinen Arie hervor. Den beiden Gesangssolisten fallen zudem einige mehr betrachtende Teile zu, die dem liturgischen Bezirk entnommen und mit gregorianischen Elementen durchwirkt sind. In seiner Satzweise vermeidet Baumann nach Möglichkeit die komplizierteren Bildungen, um den Vorgang der Leidensgeschichte nur ja recht sinnfällig werden zu lassen; seine Tonsprache ist hier lapidar und nicht ohne Härte, zugleich aber doch hoher Verfeinerung fähig. Aus der Wiederholung bzw. Verknüpfung bestimmter Themen erwachsen innere Zusammenhänge, deren der Hörer eigentlich erst hinterher inne wird. Unter Karl Forsters Leitung kam eine in allen Teilen wohl vorbereitete und dem Gegenstande würdige Aufführung zustande, an der außer dem St. Hedwigs-Kathedralchor und einem kleinen Sprechchor einige ausgesuchte In-

strumentalisten, Wilhelm Borchert sowie Gloria Davy und Marcel Cordes beteiligt waren.

Werner Bollert

Zugang zur Avantgarde

Hamburg

Zur Zeit dominiert die Theorie der Neuen Musik noch über die praktischen Möglichkeiten ihrer Ausführung. Das bezieht sich vor allem auf die sogenannte Raum-Musik und jene mit freien Aktionsfeldern. Die 65. Veranstaltung des Hamburger Neuen Werkes gab davon Zeugnis. Den Auftakt bildete eine Komposition für drei Klaviere von Hans Otte: „Dromenon“ — gemeint sind: „Laufbahnen“. Das uraufgeführte Werk sucht eine serielle Struktur durch Fixierung der Tonorte in reiner, unverzerrter Form hörbar zu machen. Auf dem Podium sind die drei Klaviere in weiter Entfernung voneinander aufgestellt. Allein das ist fragwürdig, weil man sich — sollte die Komposition wirken, wie sie gedacht ist — inmitten des Schallraumes und in einem genau bemessenen Abstand zu den Schallquellen befinden müßte, so daß diese Musik nur für einen einzigen Hörer „richtig“ erklänge. Ein weiterer Einwand ergibt sich daraus, daß Otte „rhythmische, dynamische und tonliche Formgruppen“ der Intuition der Spieler überläßt. Dadurch wird aber die Exaktheit der Struktur, der ja die räumliche Fixierung dienen soll, gerade wieder aufgehoben: das Moment, das der menschlichen Unfähigkeit, wie ein Roboter zu verfahren, produktiv Rechnung tragen soll, stellt das ganze Prinzip in Frage. Die Gieseking-Schule war an der Behandlung des Klavierklangs ablesbar. Der Zwang zum Seriellen wie zum implizierten Zufall wurde an diesem Pianisten-Werkstück nicht evident. Neben den bekannten und in vielen Schlachten erprobten Brüdern Alfons und Aloys Kontarsky begegnete man hier auch Bernhard Kontarsky als drittem Flügel-Mann.

Stärker wiesen Luciano Berios „*Tempi concertati per flauto principale, violino, 2 pianoforti ed altri strumenti*“ — ebenfalls eine Uraufführung und ein Auftragswerk des Norddeutschen Rundfunks — den Sinn einer zeitweiligen Improvisationsfreiheit aus. Die Flöte oder auch die Violine ordnen das Zusammenspiel der Instrumentalgruppen, Soloinstrumente und Klaviere spielen sich konzertierend die Motive oder Strukturglieder zu — ein reizvolles Netz gegenseitiger Bezüge, das in dem Moment erschläft, in dem strukturelle „Signale“ den Übergang von bemessener individueller Freiheit zu einer starr fixierten Aktion an-

zeigen. Keinerlei Spielraum läßt auch der Autodidakt *Angelo Paccagnini* seinen zwei Bläser- und vier Streichergruppen, zwischen denen sich angeblich „dramatische Beziehungen“ entwickeln, die eine Sologeige „deutet und unterstreicht“. Leider sind überhaupt keine Beziehungen hörbar, noch erhärtet sich das Raum-Prinzip. Abgesehen von einer Kadenz des Soloinstruments — die gleichfalls uraufgeführte Komposition nennt sich „*Concerto per violino e sei gruppi*“ — bleibt es auch nach mehrmaligem Hören bei dem Eindruck einer amorphen Textur. Hier mangelt es, wie die massive Coda nahelegte, in der nun absolut nichts mehr zu unterscheiden war, an kompositorischem Können. Die Pfiffe und Buh-Rufe werteten das Stück zu Unrecht auf. Die Solisten dieser beiden quasi Orchesterwerke waren Tibor Varga und Hansheinz Schneeberger, Severino Gazzelloni, Alfons und Aloys Kontarsky. Über die Qualität ihres Spiels läßt sich nichts sagen. Ernest Bour taktierte unerschütterlich — die Mitglieder des NDR-Sinfonieorchesters erfreuten sich ihrer Freiheit, wo sie solche hatten.

„*Interpolation*“, ein Mobile für Flöte von *Roman Haubenstock-Ramati*, ist wiederum nach dem aleatorischen Prinzip gearbeitet: der Verlauf liegt im Groben fest, hängt im einzelnen aber vom Zufall ab. Melodische Gebilde können verschachtelt — interpoliert — oder mehrstimmig geführt werden, wobei eine zweite und dritte Flöte hinzutreten, oder deren Stimmen, zuvor von dem ausführenden Flötisten auf Tonband gespielt, über Lautsprecher zu ergänzen sind. Letzteres Verfahren war hier zu hören: Severino Gazzelloni musizierte also mit sich selber. Die Struktur verdichtete sich durch die Komplettierung aber höchst suggestiv, so daß der technische Vorgang sich legitimierte. Edgar Varèses Flötenstück „*Density 21,5*“ aus dem Jahre 1936 und die „*Vier Stücke*“ für Klarinette und Klavier von *Alban Berg* — aus dem Jahre 1913 — ergänzten das Programm.

Soweit von Raum-Musik die Rede war, bleibt dieses zu bemerken: die Kontrolle am Lautsprecher ergab, daß die ungenügende Wahrnehmung speziell räumlich konzipierter Strukturen sich noch weiter verwischte. Karlheinz Stockhausen sprach in diesem Zusammenhang einmal von einer „Photographie“ der Raum-Musik. Der Rundfunk, der zum Teil die technischen Mittel zur Verwirklichung der Kompositionen erst bereitstellt, unterbindet so auch die Wirklichkeit — es sei denn, das Musikleben spielte sich nur noch in Studios

ab. In einigen Köpfen scheinen derartige Vorstellungen zu spuken. Einstweilen ist es noch nicht soweit. Noch wird das Musikleben von Gepflogenheiten bestimmt, die sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts nur wenig verändert haben. Es gilt, den Musikfreund — den „Normalhörer“, wie ein unschöner Begriff ihn fixiert — sorgsam an das Neue heranzuführen. Der Rundfunk hat hier im ganzen eine wesentliche Aufgabe. Wie sie erfüllt werden kann, belegte in Hamburg ein beispielhaftes Abonnementskonzert, das aber leider als Ausnahme die Regel des mehr oder minder Konventionellen nicht durchbrach. Igor Markevitch dirigierte das Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks. Der geistige Untergrund der Neuen Musik und zugleich vier Aspekte der Musik in Frankreich wurden beleuchtet. Wieder einmal zeigte sich, welch ein Segen der Schmelztiegel Paris für die „*musica nova*“ immer gewesen ist. Der Dirigent, der zwar aus Kiew gebürtig, aber mit der Seinestadt eng verbunden ist, nicht zuletzt als Leiter des *Lamoureux-Orchesters*, wußte an diesem Abend die ganze Abenteuerlichkeit der Jahre des Umbruchs deutlich zu machen. Abkehr von der Tonalität: das ist ja nur ein sehr äußerliches Merkmal der Wandlung, die sich vollzogen hat. Nicht einmal der Verzicht auf romantische Ingredienzen ist typisch, wohl aber ist es die Besinnung auf puren Klang und puren Rhythmus. Das interessanteste Stück des Markevitch-Programms war *Erik Saties* „*Parade*“. Von dem Komponisten wissen viele nur, daß er ein Witzbold war und seine eigene Musik ins Lächerliche zog, wenn er die Spielanweisung gab: „Wie eine Nachtigall mit Zahnschmerzen“, und wenn er Untertitel wie „Schlappe Präludien für einen Hund“ oder „Melodie zum Davonlaufen“ erfand. Seine Ballettmusik „*Parade*“ ist wahrhaft nicht zum Davonlaufen, sondern eine klassisch anmutende Folge von Tänzen, deren genialische Simplität durch Pistolenschüsse, Autohupen und Schreibmaschinen-Geknatter gewürzt wird. Es wäre gut, sich dieses merkwürdigen Musikers, der Postbeamter war und Pianist des „*Chat noir*“, der Geburtsstätte des Kabarets, der eine religiöse Sekte gründete und als knapp Vierzigjähriger den Kontrapunkt an der Schola cantorum studierte, dem Debussy und Ravel Anregungen verdankten — sich dieser ganz unorthodoxen Erscheinung also wieder mehr zu erinnern. Aus *Maurice Ravels* Feder hörten wir die zweite „*Daphnis und Chloé*“-Suite, dieses Meisterwerk dynamisch-dionysischer Klangfarbenschichtung. Ein stärkerer Gegensatz

als der zwischen den beiden Ballettmusiken von Satie und Ravel erscheint kaum denkbar, und doch entdeckt man Geheimnisvoll-Verbindendes: die französische Sensibilität, die sich hier burschikos und ironisch verkleidet und dort in einen Farbenrausch hüllt. *Olivier Messiaens* frühe „Hymne“ — er komponierte sie mit 23 Jahren — trägt die Gegensätze in sich selber aus: Fanfaren wechseln mit Streichersüße, modalen Wendungen steht harmonische Ungebundenheit gegenüber. *Strawinskys* „*Sacre du Printemps*“, bei der Pariser Uraufführung im Jahre 1913 zu Schlägereien und Duellen Anlaß gebend und kurz nach dem zweiten Weltkrieg in Hamburg noch ausgepiffen, war das Hauptwerk des Abends, unfäßlich nach wie vor in seiner eruptiven Gewalt. So wild und zugleich so gezügelt, so barbarisch und zugleich so geformt hört man das Werk heute nur unter *Markevitch*. Dieser Dirigent mit einer nahezu vollendeten Schlagtechnik verbindet Feinheit des Empfindens mit Härte und Unnachsichtigkeit. Das NDR-Sinfonieorchester glich unter ihm einem Elite-Klangkörper amerikanischer Provenienz. *Markevitch* hat mit beherrschten künstlerischen Mitteln Reaktionen von hierzulande ungewöhnlicher Art entfesselt.

Claus-Henning Badmann

Moderne Klassik und Experimente

Stuttgart

Die Tage zeitgenössischer Musik des Süddeutschen Rundfunks standen im Zeichen *Alban Bergs*, dessen Geburtstag sich zum 75. Male jährte. An jedem der drei Abende wurde eines seiner Hauptwerke gespielt, dazu Kompositionen seines Meisters und seines Freundes. Damit war der schematische Rahmen der Musiktage so gehaltvoll wie möglich gefüllt.

Die vier uraufgeführten Kompositionen brachten keine Offenbarungen. Erfreulicherweise war *Hans Müller-Kray* der Moderoutine ähnlicher Veranstaltungen ausgewichen, die so tun, als gäbe es überhaupt nichts mehr als serielle Expertenproduktion. Er hatte dem Freiburger *Harald Genzmer*, der aus dem Hindemith-Umkreis kommt, eine Chance gegeben, zu zeigen, daß man auch heute spielbare und verständliche Musik schreiben kann. *Genzmers Sinfonie Nr. 2* für Streichorchester hält sich an die traditionelle Form: vier kurze Sätze, klar geprägtes thematisches Material, sorgfältige Verarbeitung in freier Tonalität, zweckvolle, die Streichermöglichkeiten erfahren nützende Instrumentation. In der figuralen

Geschäftigkeit klingt das antiromantische Ideal des Neoklassizismus nach, aber der langsame Satz hat Gewicht und Empfindung. Solche Stücke sind mehr wert als das meiste, was heutzutage von den Webern-Epigonen an Experimentiererei auf den Markt geworfen und unbeschten einmal gespielt wird; sie könnten, wären die Dirigenten etwas mutiger, die Kluft verringern, die heute zwischen den Konzertmuseen und den esoterischen Inseln der Avantgarde klafft. Brücken zur Tradition sucht auch der 35jährige Berner *Jürg Wyttensbach* in seinen „*Vier Liedern*“ für Baß und Klavier nach Texten seines Heimatgenossen *Hans-Peter Matter* zu wahren. Er hält am Typus des stimmungsmalenden deutschen Klavierliedes fest, dem er durch die Einheitlichkeit des Klaviersatzes Form gibt, schreibt tonal und hat die Tollkühnheit, sogar Dreiklänge nicht zu verschmähen. Der instrumentale Part verrät den tüchtigen Pianisten, die Führung der Gesangsstimme ist jedoch so wenig inspiriert wie die vertonten Verse. *Hans-Olaf Hudemann* und *Karl Heinz Lautner* waren die Interpreten. Ausgesprochen experimentellen Charakter trugen die restlichen beiden Uraufführungen von Vertretern der jüngeren Generation. *Bernd-Alois Zimmermann* schien es in seiner Sonate für Cello solo darauf angelegt zu haben, alle nur denkbaren abwegigen Spielmöglichkeiten des Instrumentes in kurzen „Monologen, Meditationen“ (des Autors Worte) durchzuexerzieren. *Siegfried Palm* kostete genießerisch die wenigen Takte aus, in denen ihm eine Kantilene gestattet war. Konstruktiv anregendere Perspektiven eröffnete *Hans Otte* in seinen „tropismen“ für Klavier. Form, Verhältnis zwischen Text und Wiedergabe, selbst die Notenschrift — alles weicht radikal vom Herkömmlichen ab. Das Klangbild ähnelt dem der zerklüfteten, zerrissenen Landschaft der punktuellen Musik serieller Richtung: Einzeltöne oder Tongruppen, möglichst in zusammenhangloser Entfernung, schwirren über die Tasten, die Dynamik wechselt bewußt sprunghaft. *Otte* kommt zu diesem Ergebnis jedoch nicht durch sklavische Reihenabhaspelei, sondern auf einem eigenen Weg. Er hat ein „Prinzip der offenen Form“ ausgetüftelt. Das Notenbild ist ein magisches Quadrat, in dessen Kästchen etwa 150 „Elemente“ verzeichnet sind; Tongestalten, dynamische und rhythmische Werte. Wie diese aneinandergesetzt werden, bleibt ganz dem Spieler überlassen. Er wird zum Puzzlespieler, der improvisierend seine Bausteine zum tönenden Mosaik zusammenlegt. „Form“ verliert jede Verbindlichkeit. Was

aus dem Baumaterial wird, kann ebensogut eine Minute wie eine Stunde dauern; die „offene Form“ hat keinen Anfang und kein Ende. Otte beschränkte sich als sein eigener Interpret auf nicht ganz 20 Minuten. Im zweiten Teil duettierte er mit sich selbst, indem er den ersten, auf ein Tonband fixierten zugleich über den Lautsprecher abspielen ließ. Ottos improvisatorische Begabung holte gewiß ein Höchstmaß an Vielfalt aus den kombinatorischen Möglichkeiten heraus. Eine so bewußt unpsychologische, unperspektivistische Musik zieht sich völlig allen Vergleichen. Welche Wertmaßstäbe an sie anzulegen sind, ist vorderhand unübersehbar. Sie ist experimentelles Neu-land.

Fast alle, die heute solche abseitige Pfade beschreiten, berufen sich dabei auf Anton Webern. Sein Freund Alban Berg erscheint aus der Sicht der Fortschrittsvergötzung als der unaktuellste der klassischen Zwölftöner; denn er war ja der Erzmusikant, der sich um Brückenschlag zur Vergangenheit bemühte und das tönende Leben höher schätzte als die papierene Spekulation. Man konnte diesen Gegensatz nicht besser studieren als im Nebeneinander von *Arnold Schönbergs Violinkonzert* und *Bergs Kammerkonzert* für Klavier und Geige mit 13 Bläsern, seiner ersten konsequenten Reihenkombination: dort „gelehrte Musik“, die abstrakt und dürr bleibt, auch wenn der Solopart, von Wolfgang Marschner mit Können gespielt, von virtuellen Effekten strotzt; hier, bei Berg, bei strengster Konstruktion und anagrammatischer Verwebung der Namen Schönbergs, Weberns und Bergs, ein geistvolles Geflecht von Tongestalten, die dank dem schöpferischen Genie des Autors sinnhaftes Leben gewinnen. Leider entbehrte die Wiedergabe trotz ausgezeichneten Musikers des Feinschliffes. So wurde nicht das Kammerkonzert, sondern die *Lulu-Symphonie* (Sopran-Solo Rery Crist) und die drei Bruchstücke aus dem „*Wozzeck*“ zum Höhepunkt der ersten beiden Abende. Hier hatte Hans Müller-Kray die Partitur souverän im Griff. Das Symphonieorchester des Südfunks und Anneliese Kupper als Sängerin der beiden erschütternden Szenen der Marie vereinigten sich zu einer überdurchschnittlichen Wiedergabe.

Kurt Honolka

OPER

Weill-Renaissance

Frankfurt

Die authentische Pflege des Schaffens von Bert Brecht an den Städtischen Bühnen führte zur bedeutsamen deutschen Erstaufführung der „*Sieben*

Todsünden“, die als Ballett mit Gesang von Kurt Weill 1933 in der Seinstadt uraufgeführt wurden. Seitdem blieb das Werk verschollen; der Versuch, es an der dänischen Oper einzubürgern, scheiterte nach der Premiere. Die Frankfurter Erstaufführung leistete also Schrittmacherdienste für ein publikumswirksam ausgestattetes Opus, das den zu einseitig von dem Dreigroschenoper-Stil her eingeschätzten Komponisten auch als Meister der originellen Mischform von Ballett, Melodram und Gesang zeigte. Für seine im Songstil versierte Gattin Lotte Lenya wählte er das lehrstückhafte Libretto, in dem sie nun zehn Jahre nach seinem Tode in der Emigration wieder zur geistigen und erfolgsbestimmenden Mitte wurde. Sie hatte teil an der Veränderung und Verfeinerung des Weillschen Deklamationsstils, von den Stadien in „*Mahagonny*“ und der „*Dreigroschen-Oper*“ an bis zu den „*Sieben Todsünden*“, in denen etwas von der frivolen Unterwelt, dem Bänkelsängerton und der gesellschaftskritischen Tendenz auflebt.

Die Titelheldin Anna ist ein Doppelwesen, das mahnende Gewissen ihres anderen Ichs, das als zierliche Tänzerin und Anna II durch sieben Städte bis Louisiana hin nach dem Willen ihrer „scheinheiligen“ skrupellos gewinnsüchtigen Familie Dollars erbringen soll, um später ein Häuschen am Mississippi erstellen zu helfen. Auf Wegen der Verworfenheit lernt sie die „sieben Todsünden“ des Spieß- und Kleinbürgertums kennen: Faulheit, Stolz, Zorn, Völlerei, Unzucht, Habsucht und Neid, die sich in pantomimischen typenreichen Bildentfaltungen präsentieren. Anna I teilt auf einer Tafel zur Rechten die Titel mit und kommentiert in Songs, während die zu Hause verbliebenen vier Familienmitglieder zur Linken im Geiste heuchlerisch die Reise begleiten. Tatjana Gsovsky hat als Regisseurin das weiträumige Spielfeld der Frankfurter Bühne mit großartigen choreographischen Dispositionen bis ins Detail bewältigt, mit Karin von Arolingen als Anna II im Zentrum des Geschehens. Die stilisierten, mit Lichteffekten und Requisiten sparsam umgehenden Bühnenbilder Hein Heckroths schufen einen illusionsfördernden Rahmen. Bei Heimkehr der zu rettender Einkehr und Besserung gelangten Anna stülpt sich eine leichte Hausfassade im Ausschneidebogenstil über das Familienidyll. Schwerelos wie all das und tief bedeutsam ist auch der von Schallplatten her so vertraut gewordene Vortragsstil von Lotte Lenya, der erfolgsgewissen Diseuse, scharf und begütigend, wie es ihre Funktion erfordert. Die Melodik, die sich oft kantabel und

Tschaikowskys Ballett „Schwanensee“, Gastspiel der Deutschen Staatsoper Berlin in München
Claus Schulz Foto: Felicitas



lyrisch getönt gibt, zeigt den gewandelten Weill, dessen Musik thematisch gebunden erscheint, durch Variieren und geschmeidiges Instrumentieren auf prägnante Charakteristik und Durchsichtigkeit bedacht, nicht mehr vordringlich aggressiv und kompliziert.

Eine instruktive Idee, bei dieser Gelegenheit ein klingendes Porträt Kurt Weills zu vermitteln, mit irrigen Aspekten aufzuräumen und in einer Rückschau den stilistischen Standort der „Todsünden“ als gewinnvolle Spielplanbereicherung aufzuzeigen! Mit zwei Einaktern, dem „Protagonisten“ und der Opera buffa „Der Zar läßt sich photographieren“ griff man auf Ausgangsstadien zurück. Georg Kaiser war der scharfsinnige Librettopartner. Busonis Gedanken seiner „neuen Ästhetik“ sollen an der Konzeption seines Schülers Weill Pate gestanden haben, die italienische Bühnentradition, die Commedia dell'Arte und das buffoneske Theater gleichermaßen. Dem „Protagonisten“ wurden als unbestrittener Leistungsprobe in der kantigen massierten Tonsprache, die weniger auf Klangsinnlichkeit als auf textbezogene Deklamation hält und die Sänger oft hart bedrängt, alle Reize einer würdigen Bühnenschöpfung zuteil. Nur so ließ sich die auch in der Pantomime mit ihrem veristischen Schluß bestehende Weitschweifigkeit dämpfen. Günstiger und rampenfähiger noch ist die Wirkung der zügigen burlesken Buffooper „Der Zar läßt sich photographieren“ mit zynischen zeitkritischen Spitzen. Das lange hin- und hergehende „Wech-

selt eure Plätze“ zwischen dem Monarchen in zivilem Incognito und der für seine Ermordung gedungenen Photographin, die das Schießessen der Verschwörer in der Kamera versteckt, wurde ebenfalls durch Arno Assmanns witzige Regie überspielt, dank des gentlemanhaften, stimmbegebenen Zaren Ernst Gutsteins und dem mit verblaßten Photos dekorierten Atelier. Die Partitur zeigt einen lockeren, verbindlichen Musizierstil. Wolfgang Rennert war der souveräne Dirigent der drei „Kurzopern“ Weills. Der Beifall steigerte sich bis zu stürmischen Schlußovationen als Zeichen eines bemerkenswerten Theater-Ereignisses.

Gottfried Schweizer

„Der brave Soldat Schwejk“ Berlin
Robert Kurka — als Sohn tschechoslowakischer Eltern in Amerika geboren und bereits 1957 im Alter von nur 36 Jahren verstorben — ist bei uns bisher kaum bekanntgeworden; daß jetzt der von ihm in Musik gesetzte „Brave Soldat Schwejk“ auf der Bühne der Komischen Oper Berlin auftauchte, kann keineswegs überraschen, da dieses Opus dem hier gepflegten Inszenierungsstil weitgehend entgegenkommt. Hier sah und fand der junge Regisseur Joachim Herz eine Aufgabe, die er ebenso einfallsreich wie bühnentechnisch überzeugend bewältigte; ja in dieser Hinsicht kann der „Schwejk“ unbedingt zu den sehenswertesten Leistungen des Hauses gezählt werden. Was sich szenisch entrollte, ergab ohne eigentliche Überzeichnung das Bild jener Epoche zur Zeit des

ersten Weltkrieges im Rahmen der österreichisch-ungarischen Monarchie; insofern kamen die diversen Episoden und Stationen des berühmten Romans von Jaroslav Hasek auch auf den Brettern des Theaters treffend zur Geltung. Von der Musik Kurkas geht auf die Dauer leider nicht die gleiche zwingende Kraft aus, obwohl oder gerade weil sie sich dem bunten Geschehen dieses Bilderbogens sehr unterordnet. Sein aus 16 Mann bestehendes Orchester kennt überhaupt nur Bläser und Schlagzeug, womit er sich von Anfang an gewisser zusätzlicher Klangfarben beraubt. Die atmosphärischen Reize und selbst die unaufhörlichen rhythmischen Antriebe seiner Musik verbrauchen sich allzu rasch. Demgegenüber ist Kurkas melodische Erfindungsgabe nur schwach entwickelt; und der Songstil, den er als Schüler Weills und Milhauds anstrebt, hat fast nirgends die durchschlagende Prägnanz, die gerade da erforderlich wäre. Für dieses Werk, das mitunter dem Musical nahekommt, hat die Komische Oper viel, ja eigentlich alles getan: und zwar nicht bloß Joachim Herz als Inszenator, sondern ebenso Rudolf Heinrich als Gesamtausstatter, der sich in seinen Ideen diesmal selbst übertraf, und Robert Hanell als Dirigent — und nicht zuletzt der Gestalter der Titelrolle, der großartige Sänger-Darsteller Werner Enders, der den ganzen Abend entscheidend trug. Neben ihm war in kleineren Partien fast das gesamte künstlerische Ensemble des Hauses beschäftigt. Für die Einstudierung der Pantomime war Jean Soubeyran, für diejenige der Chöre Günter Schmidt-Bohländer verantwortlich.

Werner Bollert

„Capriccio“

Nürnberg

18 Jahre nach der Uraufführung brachten die Städtischen Bühnen Nürnberg-Fürth Richard Strauss' „Capriccio“ in einer beachtlichen Aufführung heraus. Das Werk, das Rudolf Hartmann 1942 in München mit dem Librettisten Clemens Krauß am Dirigentenpult aus der Taufe gehoben, ist Kulmination und Abschluß eines reichen, jahrzehntelangen Operschaffens. Nirgends ist auch nur die geringste Spur einer nachlassenden Spannung anzutreffen; die duftige Linienführung der Stimmen und die leichte Hand des Komponisten erzeugen ein besonderes Fluidum. Auch dem zu lösenden Wort-Ton-Problem haftet keinerlei theoretisierende Schwere an. Rudolf Hartmann ließ vor Beginn der Aufführung einen streckenweise mit der Musik aus „Capriccio“ untermalten Dokumentarfilm mit rührend wirkenden Aufnah-

men des alten Meisters Richard Strauss laufen. Er wollte damit eine Brücke zwischen jener Münchener Uraufführung und dieser Nürnberger Wiedergabe schlagen. Den stärksten Brückenpfeiler bildete jedoch Hartmanns Regie, die aus enger Verbundenheit mit Richard Strauss und Clemens Krauß einst besondere Anregungen erfahren, deren Grundgesetz er als Verwalter Straussschen Bühnenerbes vielleicht nur etwas verfeinert hat. Vor einem Rokoko-Salon mit dezenten Farben, herrlich ausgeleuchtet, führte er die agierenden Sänger mit souveräner Sicherheit und ließ die geistreichen Dialoge in sprühender Frische aufleuchten. Gretel Hartung, die erstmals von der leichten Muse herübergewechselt, bot mit der Darstellung der Gräfin sowohl mimisch als auch stimmlich eine beachtliche Leistung. Peter Prohaska gestaltete den Theaterdirektor stimmlich vorzüglich mit jugendlicher Frische. Raimund Grumbach, Oskar Gernhardt, Albrecht Peter und Hella Ruttkowski, Helga Baller und Cesare Curzi sangen und agierten sehr überzeugend. Das Orchester musizierte mit Hingabe unter Erich Riede.

In einem Philharmonischen Konzert stand André Cluytens als Gast vor dem Städtischen Orchester. Das Programm: Joseph Haydns Symphonie „Le Miracle“, Albert Roussels „Bacchus und Ariadne“ und Hector Berlioz' Phantastische Symphonie, war reizvoll, aber ohne Besonderheit. Aber schon bei Haydns Symphonie spürte man „le miracle“. Nach anscheinend harter Probenarbeit musizierte das Orchester nicht nur mit begeisternder Hingabe, sondern mit kaum wiederzuerkennender Perfektion und Klangschönheit. Cluytens interpretierte die Werke mit der ihm eigenen durchgeistigten Musikalität. Er wurde mit großem Beifall gefeiert.

Martin Lange

Weltall und Mensch

Dessau

Das Landestheater Dessau kann für sich den Anspruch erheben, mit der Uraufführung der Oper „Phaeton“ von Heinz Röttger stofflich und musikalisch Neuland erobert zu haben. Wir wissen, daß gerade die deutsche Oper in ihren hervorragendsten Vertretern bei aller hohen Qualität der Musik im Inhalt oft an den brennenden Fragen der Gegenwart vorüberging und erst in den letzten Jahren ihre Einbeziehung in den gesellschaftlichen Strom der Gegenwart eingesetzt hat. Wenn also im „Phaeton“, der alten griechischen Sage von der wagemutigen, tragisch endenden Lenkung des Sonnenwagens durch den sehnsuchts-

getriebenen Sohn des Sonnengottes in dem von der Gattin des Komponisten Eva Jahn geschaffenem Libretto der negative Ausgang zugunsten eines positiven, gegenwartsbezogenen Ausblickes verändert wurde, so soll einerseits nicht verkannt werden, daß mit der Rettung Phaetons die furchtbaren Größen-Unterschiede von Weltall und Mensch in die stark persönliche Sphäre des Versöhnlichen abgemindert werden, andererseits dem Mythos die gegenwartsnahe Lehre entnommen wird: „Denn alles im Raum gehorcht den Gesetzen.“ Noch weiter geht die Tendenz der Versöhnung der einst getrennten Sphären: der Sonnengott gibt seinen einsamen Thron auf, der Bogen von der Erde zum Weltall umspannt den ganzen, zum Licht der Erkenntnis strebenden Kosmos. Die Handlung, erweitert durch den rufenden, warnenden, preisenden und auch in Schreckensvokalisieren singenden Chor, ist geschickt aufgebaut und strebt einer einfachen, poetischen Verdichtung zu. Röttger entschied sich bei der Vertonung nicht für den Volltyp der Oper. Bei aller Plastik des dramatischen Konfliktes namentlich in der Gestalt des Sonnengottes als Vater Phaetons steht das neue Werk in der Nähe des szenischen Oratoriums. Dafür sprechen die Lehrtendenz, die dem Chor anvertraut ist, die Gestaltung des Phaeton als Sprechrolle, die oft nur angedeutete orchestrale Begleitung, die dem Wort das Vorrecht einräumt. Die Opernelemente zeigen sich in der von feierlichem, tragischem Pathos getragenen Gestalt Sols, des zwischen Herrscherpflichten und Vaterliebe schwankenden Sonnengottes, in der frühromantisch anmutenden Liebesszene Phaeton-Venus, dem Sternentreffen, den großen Bläser-Rufen, den ostinat einhämmernden Klaviertorsi, der umfassenden Zusammenfassung in den Finalbildungen. Das Instrumentarium ist erweitert durch zwei Flügel, Celesta, Magnetophonband in Verbindung mit dem Orchesterklang, Aufteilung der Begleitung der Gesänge Sols außer- und innerhalb des Orchester- raumes, Lautsprecherverstärkung der Stimmen der Sternbilder. Die Musik, aufgebaut auf festgelegten 7-, 8- und 12stufigen Tonreihen, je nach dem Text verschiedenen Handlungen oder Gestalten fest verbunden, kreist in ihrer kühnen, vielseitigen und berechtigt weiten Gesamtharmonik sowie das Weltall um einen zentralen Schwerpunkt, um den zentralen Grundton C.

An der geglückten Uraufführung waren viele Helfer maßgeblich beteiligt. Willy Bodenstein führte geschickt Regie, das dreistufige Bühnenbild

mit seinen Erweiterungen baute Wolf Hodkheim auf, die Chöre betreute fürsorglich Gerhard Peschel, die Choreographie besorgte Vera Müller, den Phaeton sprach intensiv und unpathetisch Alfred Woronetzki; Reinhard Westhausen gab dem Sol großes darstellerisches und stimmliches Format, Anita Allwardt mit fülligem Sopran der Rolle der Klymene, Eva Maria Straussova in schöner Verhaltenheit der Venus. Die musikalische Leitung hatte der Komponist, der mit seinen Helfern ehrlichen, langen Beifall entgegennehmen konnte.

Walter Kroemer

Begegnung mit Verdi

Dortmund

„Die Macht des Schicksals“ ist ein grausam schwieriges Stück. Reich an abgedroschenen Opern-Zufällen, überreich an interessanten Stimmcharakteren, fesselndsten Chorstaffagen. Kaum eine Verdi-Oper erleidet im Routine-Regie-Rührwerk so empfindlich Schaden wie diese. Ohne Einsatz aller Kräfte darangehen, mit drei, vier Standardlautstärken im Sologesang auskommen wollen, heißt den Jahresetat am falschen Ende anzapfen. Dann besser noch eine weitere Operette im Spielplan.

Man entsann sich einer Straße der Einsamkeit — zerfahren, zermahlen, grau ins Endlose auslaufend . . . Vor zwei Jahren sah man's so auf einem „Provinz“theater zwischen Rhein und Ruhr. Diese eine, einzige Hauptlinie hatte hingereicht, um die Macht des Schicksals an sieben, acht Schauplätzen in den Bühnenboden zu brennen, Motivationen, motivbildende Kräfte allseitig ins Bild zu ziehen, eine Ehrenrettung sondergleichen für diese Verdi-Musik zu bewerkstelligen. War das eine so kostspielige Sache? Muß etwa Dortmund im Vergleich zu, sagen wir, Wuppertal sparsamer wirtschaften? Es war zu wenig, daß man aus Dortmund nur den Eindruck einer halbwegs modernisierten Dekoration, einer intakten und charaktervollen Heldenbaritonpartie (Carlos: Gerhard Kleinen) und eines recht deutschen, immerhin feierlich schönen Orchesterklanges als Gewinn des Abends heimnahm.

Heinrich von Lüttwitz

Ein Volksepos aus der Lausitz Zittau

Joachim-Dietrich Link hat seiner Oper „Karaseck“ den Untertitel „Musikalisches Volksepos aus der Oberlausitz“ gegeben. Stofflich geht es um den Räuberhauptmann und Bandenführer Jan Karaseck aus der Zeit um 1800. Aber in den ursächlichen Zusammenhang mit den Lausitzer Weberaufstän-

den, den Kämpfen der schlesischen Weber und dem Wellenschlag der französischen Revolution gesetzt, wird das Volk zum eigentlichen Helden des dramaturgisch sehr wirksam aufgebauten Gesamtgeschehens. Natürlich schöpft der Komponist aus der Volkskunst, und dort, wo er folkloristische Elemente verwendet, spürt man den Einfluß Janáček's. Aber die Musik gibt noch mehr. Das beweisen der musikalische Gehalt, die Erfindung und Verarbeitung der Themen und Motive, die Instrumentation, die Verbindung des gesprochenen Wortes mit dem Orchesterpart. Das alles kommt vor allem in den Chören, in den kleinen Ensembles und Tanzszenen zum Ausdruck, die von Ursprünglichkeit getragen werden. Das Werk, das an die Sänger stimmlich wie darstellerisch beachtliche, jedoch dankbare Anforderungen stellt, ist wirksam und eingänglich. Die Uraufführung brachte das Stadttheater Zittau heraus. Heinz Vogt, unterstützt vom Komponisten, gelang es, überzeugendes Musiktheater zu gestalten. Die Sänger mit Peter Schäfer als Karasek und Maria Schwarz als Magdalena waren wie der Chor recht beachtlich. Das Orchester wirkte leider besonders in den Bläsergruppen zu grob. Die von einer großräumigen Schräge getragenen Bühnenbilder von Karlheinz Baumgärtel unterstrichen mit einer streng durchgeführten Stilisierung bedeutsam die Hintergründe des Geschehens.

Max Trommer

KONZERT

Ein neuer Reda

Mülheim

In der Petrikirche hörte man ein neues Werk von Siegfried Reda. Er nennt es „Meditation und Fuge“ und legt ihm den Choral „Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du für uns gestorben bist“ zugrunde. Komponiert ist das Werk — es dauert etwa 20 Minuten — für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel, und es bietet soviel des Neuen, daß in Einzelheiten darauf eingegangen werden muß. Die vier Sätze, die pausenlos ineinander übergehen, entsprechen sinngemäß den vier Strophen des Liedes und damit dem theologischen und emotionalen Gehalt, der sich in der Eigenart der vier Sätze widerspiegelt. Sammelt sich die Musik zur ersten Strophe in dem Gedanken des „Wir“, so konzentriert sie sich in der zweiten auf die Worte Erlösung und Tröstung, in der dritten auf die Worte „Sünd und Schand“ und in der letzten, als Fuge angelegt, wieder auf die „Wir“-Beziehung. Nur bedingt ist das Werk musikalisch an den Cantus firmus gebunden, abschnittsweise

klingt er herein und dann fast wie ein Zitat, das an das Kirchenlied und damit an seinen „Wir“-Charakter erinnert. Sonst ist die Musik von einer geradezu extremen Individualität. Völlig neuartig ist die Verbindung von Chor und Orgel. Beide Klangkörper treten ganz persönlich als Interpret des Liedtextes auf, sie ergänzen sich wechselseitig, lösen sich in der Dominanz ab. Es entsteht eine Beziehung im Musikalischen, die man früher in der Oper sinfonisch genannt hatte, aber von einem eigentlich sinfonischen Satzbild kann hier nicht mehr die Rede sein. Es ist auch nicht etwa konzertierend, sondern Wort und Klang durchdringen sich völlig individuell.

Siegfried Reda kommt hier zu einer Freiheit des Schöpferischen, über die er in diesem Maße in früheren Werken nicht verfügte. Es mag sein, daß ihn die unermeßlichen Klangkombinationen von seiner Orgel, des Meisterwerkes Karl Schukes, inspiriert haben. Aber nicht allein das ist es, was so stark fesselt, sondern auch die Kühnheit der Visionen, und es ist gewiß nicht äußerlich, wenn sich eine dem Hörer besonders einprägt: die Verbindung von reiner Chordeklamation des gesprochenen Wortes mit dem Orgelspiel am Ende der dritten Strophe. Rein kompositionstechnisch dürfte der Vorgang, die geistigen und emotionalen Gesichte zu binden, auch neu sein. Er liegt in der individuellen Anwendung der seriellen Methode. Das Überraschendste des Eindrucks ist es indessen, daß hier von der befürchteten Aufsplitterung und Auflösung („Atomisierung“) gar keine Rede sein kann. So vielgestaltig in der Farbigkeit die einzelnen Tongruppierungen (Reihenausschnitte) auch auftreten mögen — Reda gibt doch immer wieder eine Klanggrundierung, auf Grund deren sich das Ohr willig führen läßt und auch folgen kann.

Der Spannung und Ergriffenheit nach zu urteilen, die bei den Hörern in der voll besetzten Kirche spürbar wurden, erkannte man sehr wohl die Besonderheit des Werkes. Die Aufführung unter Leitung von Hans Bril durch den Mülheimer Singkreis mit Wolfgang Hufschmidt an der Orgel ließ keinen Wunsch offen. Es war eine große künstlerische Leistung, die dieser Laienchor vollbrachte. Seine ideale Bereitschaft, sich an den Schwierigkeiten des Werkes zu messen, ist vorbildlich.

Karl H. Wörner

Im Zeichen Gustav Mahlers
Anläßlich des Mahler-Gedenkjahres hatte Berlin zwar keinen kompletten Zyklus anzubieten, doch

konnte man in den letzten Monaten wenigstens eine Auslese seiner Werke hören: die Symphonien Nr. 2 und 3, Nr. 4 unter Eugen Szenkar, das Adagio der unvollendeten Zehnten unter Gustav König sowie das „Lied von der Erde“. Sowohl sein frühes als auch sein spätes Schaffen waren also derart gültig vertreten, daß die Kraft und das Ethos seiner Welt auch zu dem gewandelten Publikum von heute zu dringen imstande waren. Ob überhaupt und bis zu welchem Grade die jüngere Generation, die Mahler von früher her gar nicht mehr kennen kann, davon angesprochen wird, muß sich noch erweisen; das Urteil der älteren Zuhörer aber bestätigte und festigte sich. Von bestimmten interpretatorischen Problemen, die vor allem Mahlers Spätwerk betreffen und auch hier bisweilen spürbar wurden, sei hier nicht die Rede; festgestellt sei aber jedenfalls, daß die größten Eindrücke diesmal nicht vom „Lied von der Erde“ ausgingen (obwohl es unter Herbert von Karajans Händen mancherlei klanglichen Zauber entfaltete), sondern von den Symphonien Nr. 2 und 3. Die Leitung der Auferstehungs-Symphonie (Radio-Symphonie-Orchester und St. Hedwigs-Kathedralchor) war Lorin Maazel anvertraut, der für die Sphäre Mahlers nicht bloß den Impetus, sondern in immer zunehmendem Maße auch den inneren Sinn mitbringt. Die nicht minder groß angelegte, aber gleichsam auf naiverer Ebene verlaufende Dritte Symphonie erklang bei den Philharmonikern unter Constantin Silvestris Stabführung, der mit wunderbarer Gelassenheit über dem gesamten Apparat wachte und die Musik in jeder Phase ausschwingen ließ.

Werner Bollert

Händels „Triumph von Zeit und Ewigkeit“

Hagen

Der allegorische Disput von Weltsinn und Betrug einerseits und Zeit und Wahrheit andererseits um die Beständigkeit oder Vergänglichkeit der Schönheit bietet Händel reiche Möglichkeiten, die Spannung zwischen Welt und Gott, die Grundidee der barocken Epoche, voll auszuspielen. Weltlicher Glanz und jenseitige Verklärung sind ineinandergeschachtelt. Der formale Aufbau des Werkes mutet höchst naiv an, wenn sich die Gegner um die Schönheit gruppieren und ihr musikalischzusetzen. Man versteht es, daß Händel dieses Oratorium mehrfach überarbeitet hat; denn er kann immer wieder für Überraschungen sorgen, kann sein ganzes Können einsetzen und sich und seine Zeit im Spiegel zeigen.

Die mehr als zweistündige Aufführung des dreigeteilten Werkes erfordert ein Großaufgebot von Mitwirkenden. Friedrich Eppelen hatte sich mit dem Werk so auseinandergesetzt, daß man seine gestaltende Hand vom Beginn bis zum Schlußchor deutlich spürte. Seine Leitung imponierte. Einen ausgezeichneten Eindruck hinterließ auch der Pauluschor, der stimmlich glücklich zusammengesetzt, über ein ausgezeichnetes Stilempfinden verfügt. Er hatte große Augenblicke! Ausgezeichnet zusammengestellt waren auch die Solisten: Philine Fischer, Adelheid Berger, Ilse Stadelhofer, Naan Pöld, Günther Wilhelms und Truus Atema. Ausgezeichnet deshalb, weil schon die vokale Substanz der Aussage gerecht wurde, die vom Allegorischen her genau festgelegt war. Die Hörer waren beeindruckt von dem Farbenreichtum Händels und von dem geschlossenen Stil dieser Aufführung.

Willi Schardt

Aus dem Konzertleben

Baden-Baden

Alle 1200 Sitze des umgebauten, aber leider akustisch kaum durchgreifend verbesserten Bühnensaals im Kurhaus waren bei seiner Eröffnung besetzt. Die Haydn-Variationen von Brahms und die zweite Sinfonie von Sibelius umrahmten das erste Tschaikowsky-Konzert, das Yara Bernette mit virtuosem Schwung und weitgespannter Linienführung vortrug. Die Sibelius-Sinfonie erreichte unter Carl August Vogt eine große, mitreißende Geschlossenheit trotz vieler Episoden und Kontrastfarben.

Das Knieper-Trio bezauberte durch Klaviertrios von Beethoven, Schubert und Brahms. Das Baden-Badener Streichquartett rückte mit Viotti von solch substanzgeladener Romantik ab. Die ausgezeichnete Harfenistin Blanche Birdsong-Pätzold brachte Hindemiths in Amerika entstandene Sonate sehr schön zum Erklingen. Ludwig Bus und Maria Bergmann gedachten mit zwei Sonaten Robert Schumanns in fein ziseliertem Zusammenspiel und ließen ihrer elegisch-pathetischen Grundhaltung Mozarts heiter-beschwingte A-Dur-Sonate KV 526 als hellen, gutgelaunten Abschluß folgen.

Friedrich Baser

Aus Kirche und Konzertsaal

Mühlhausen

Der Mühlhäuser Bachchor unter Heinz Sawade brachte die *Choral-Passion* op. 7 von Hugo Distler mit den Solisten Hans Joachim Rotzsch und Harro Luhn in der Divi Blasii-Kirche zu einer einprägsamen Aufführung. Eine Novität war Heinz Wer-



Roman Vlasts Ballett „Masken aus Ostende“ in Hannover
Foto: Julius

ner Zimmermanns Motette „Herr, mache mich zum Werkzeug deines Friedens“. Zwischen den beiden Choraufführungen stand die Kleine Fantasie für Orgel „Christ ist erstanden“ von Johann Nepomuk David, die Heinz Sawade auf der neuen Bach-Orgel meisterhaft zu Gehör brachte. Den Ausklang des Chorkonzertes bildete die Motette „Jesu, meine Freude“ von Johann Sebastian Bach. Unter Leitung von Wolfgang Helmuth Koch spielte Willy Bleiss mit dem Staatlichen Kulturorchester das Konzert für Bratsche und Kammerorchester von Konrad Blumenthal, das damit seine erfolgreiche Uraufführung erlebte. Am gleichen Abend erklang die 1949 in Arlington bei Washington uraufgeführte und bald darauf in Schwerin erstgeführte dritte Sinfonie des Deutschamerikaners Ludwig Diehn.

Friedrich Wilhelm Lucks

Ein polnischer Dirigent

Magdeburg

In der Folge der zehn Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters erschien am Dirigentenpult der junge polnische Dirigent Robert Satanowski, der mit der dritten Sinfonie von Brahms, der Sinfonie Nr. 97 in C-Dur von Haydn und

einem Concerto giocoso des in Paris lebenden polnischen Komponisten Michal Spisak sich als eine sehr profilierte Musikerpersönlichkeit vorstellte, die eine ungewöhnliche Ausstrahlung auf den ihm anvertrauten Klangkörper besitzt. Begabt mit ausgeprägt feinem Klangsinne, wußte er aus den Partituren Klangbilder von großer Vollendung zu formen. Immer dabei die große Linie wachend, gestaltete er Brahms mit großer Verinnerlichung des Ausdrucks, musizierte er Haydn mit wundervoller Gelöstheit und Klarheit und das sehr interessante zeitgenössische Werk mit viel Temperament.

Otto Bretthauer

BALLETT

Harlekinade und elektronisches Ballett

Hannover

Die Ballettgruppe der Landestheater Hannover brachte die deutsche Erstaufführung des Balletts „Masken aus Ostende“ von Roman Vlad. Der 41jährige rumänisch-italienische Komponist hielt sich in der Handlung dieser Harlekinade an eine Pantomime des flämischen Schriftstellers Michel de Ghelderode, der sich wiederum in seiner „plastischen Projektion“ des Faschings von Gemälden James Ensors anregen ließ. Die Musik — zwölftönig, mit effektvollen „konkreten“ Einblendungen — ist in ihrer schlagzeuggepfefferten rhythmischen Triebkraft eine höchst virtuose Klangkulisse für die tragikomische Abwandlung der Szenen, in denen musikalisch ein Thema des alten Niederländers Agricola gleichsam als Cantus firmus fungiert. Es war eine Farce, ein Faschingsrausch in traumhaften Attitüden und Farben, was Yvonne Georgis Choreographie, Rudolf Schulz' Ausstattung und Wolfgang Trommer mit dem rhythmisch zündend musizierenden Orchester präsentierte. Wolfgang Winter ist der gemarterte, geprellte „Held“ dieser Faschingsgeschichte, dem die Masken in seinem Rausch die vulgärsten Schnippen schlagen, ihn sogar an den Rand des Selbstmordes treiben, wovon ihn zwei Freunde, in der Maske des Todes und des Teufels, erretten. Die Choreographie stellte nicht nur die drolligen Typen der Masken ironiebeladen heraus, sie entfaltete die verschiedenen Visionen der Szenen geradezu wie einen furiosen Spuk.

Hannover ist die Bühne der elektronischen Ballette. Yvonne Georgi schuf nun zum dritten Male choreographische Szenen nach solcher Musik. Diesmal war die Zusammenarbeit zwischen dem holländischen Komponisten Henk Badings und der

Henk Badings elektronisches Ballett
 „Die Frau aus Andros“ in Hannover
 Foto: Julius



Choreographin nicht „abstrakter“ Art, sondern es wurde den Szenen die Novelle „Die Frau aus Andros“ von Thornton Wilder zugrunde gelegt. Die elektronischen Klänge, die aus vier Lautsprechern tönen und das ganze Theater, nicht nur die Bühne, umhüllen, muten gar nicht extravagant, sondern beinahe traditionell an: Ostinatotechnik, impressionistische Empfindsamkeit, Geräuschkulisse und vor allem reichliche melodisch-rhythmische Anhaltspunkte, die sich ganz auf die tänzerische Verwirklichung einstellen. Das alles ist zwar mit Geschmack und Klangsinn arrangiert, aber so manche klangliche Konvention ist nicht zu überhören, vor allem nicht manche Kineffekte im Stil der Wurlitzer Orgel. Die Choreographie dieser Uraufführung wirkte eindrucksvoll. In den von Projektionen, Farben, Stoff und Licht geradezu kosmisch schillernden Bühnenbildern von Rudolf Schulz setzte die Choreographie tänzerische Kontrapunkte, die dem Spannungsfeld des antiken Vorwurfs in den acht Szenen dieses „akustischen Universums“ in jeder Beziehung entsprachen. Einzelheiten der Handlung nachzuspüren erübrigt sich, wenn man der wunderbar sinnhaften, plastischen Bewegungssprache der Chrysis von Gisela Rodow zusieht. Wie überhaupt die Choreographie die viel zu weitschweifige Klangkulisse durch einen Extrakt an Bewegungsmitteln zu sublimieren und zu konzentrieren versuchte.

Erich Limmert

Glières „Esmeralda“

Erfurt

Mit dem von Reinhold Glière nach Victor Hugos Roman „Notre Dame von Paris“ geschaffenen Tanzdrama „Esmeralda“ fügte die bereits an be-

achtlichen Ballettinszenierungen erprobte Tanzgruppe in der Choreographie von Jutta Böhme ihren bisherigen Leistungen noch eine profilierte und niveauvolle hinzu. Unter geschickter Ausnutzung des beengten Bühnenraumes und Hinzunahme des Bewegungschores kam es zu recht wirkungsvollen, dem Charakter des Werkes gerecht werdenden Gruppenszenen. Der Schwerpunkt des Abends lag aber auch dieses Mal auf den zum Teil überdurchschnittlichen solistischen Leistungen. Hier sind vor allem Ingrid Tenzler, Hans Schubert, Wolfgang Peschel und Joachim Weykopf zu nennen. Die Einzeltanzszenen in der Taverne, im Kerker und auf dem Turm von Notre Dame waren von hoher künstlerischer Intensität. Die Ausführung der romantischen Musik durch das Städtische Orchester unter Joseph Traunack ließ alle Schönheiten der Partitur wirksam werden.

Kurt Gauss

FUNK

Legende vom Paradies

Norddeutscher Rundfunk Hannover

„Das neue Paradies“, das im NDR Hannover unter der Musikleitung von Winfried Zillig zur Ur-sendung kam, ist eine Art orchestrale-elektronischer Vision. Der hannoversche Komponist Eduard Hanisch spielt in dieser „Legende“ ebenso virtuos wie nachdenklich auf der Skala aller technischen Ausdrucksmöglichkeiten, die der Rundfunk zu bieten hat. Dieses Stück nach einem Text von Victor Auburtin schildert das Gleichnis vom „Neuen Paradies“ nicht ohne einen gewissen aktuellen Bezug. Dies etwa ist der Inhalt des Feuille-

tons, das dem Werk zugrunde liegt: Gottvater sieht mit großem Entsetzen, was die Menschen aus seinem „Paradies“ gemacht haben: Kanonen, Giftgas, Stacheldraht, Luftangriffe, Särge, Galgen. Er beschließt in unsagbarem Grimm, die ganze Erde aufbrennen zu lassen wie einen Papierschnitzel. Doch im letzten Augenblick wird Gottvater menschlich; er besinnt sich, lächelt, steckt die Hand wieder in die Hosentasche und sagt: Nein, es wäre schade um die Schmetterlinge.“

Der Komponist hat diese verschiedenen Welten durch die Mittel seiner Musik in äußerster Trennschärfe gekennzeichnet. Der epische Bericht der Erzählung wird von Solostimmen vorgetragen, und zwar auf raffiniertem klanglichem Hintergrund, in dem sich mit den Mitteln zwölftöniger Bildungen Geräuschkulisse, Motorik, differenzierteste orchestrale Farbwerte ein Stelldichein geben. Und an den Momenten, wo das schaurige, zerstörerische Menschenwerk mit Kanonen und Bomben wütet, was Gottvater an den Rand der Verzweiflung versetzt, da bedient sich Hanisch aller Mittel elektronischer Musik, die ihm für diesen Zweck geeignet erschienen. Dieses Werk, für das sich Helmut Krebs, Rudolf Bautz, der Sprecher Hans Herbert Fiedler, eine Knabenstimme und das Funkorchester Hannover unter Zilligs suggestiver Leitung einsetzten, wurde am Lautsprecher als eine versöhnliche Botschaft an die Menschen am Rande der ständigen Bedrohungen empfunden, denen wir in unserem Zeitalter ausgesetzt sind.

Erich Limmert

FERNSEHEN

„Salome“

Eurovision Wien

Wir haben in Fernsehopern erlebt, wie einer vor unseren Augen erwürgt wird und zusammensinkt, so im „Mantel“ von Puccini: Das nimmt man leichter hin als den Schluß, wo Salome sich endlos lange vor dem toten Kopf des Jochanaan herumdrücken, sich an ihrem Opfer weiden und es küssen muß — weil der Dichter Zeit braucht, um den Konflikt endlich zu lösen und den Sinn und Unsinn der Reflexionen Salomes in Worten widerzugeben. Vielleicht überschritt hier die Fernseh-Adaption dieser Oper doch die Grenze des Ästhetisch-Ertragbaren. Das Publikum ist ja angesichts dieser Grenze wohl im allgemeinen weniger geduldig als der Kritiker, der sich mit den Ursachen der Unlusterzeugung länger herumschlägt, um einer im Ganzen beachtlichen Auf-
führung gerecht zu werden.

Der Regisseur Hermann Lanske zeigte viel Wagemut mit einem so schwierigen Werk wie die „Salome“ von Wilde-Strauss. Dennoch kam es nur zu einer mittelmäßigen Lösung der Bildkomponenten. Es liegt hier, nüchtern betrachtet, ein Kriminalfall von erotischer Perversion vor. Die künstlerische Einkleidung der Fabel hebt sie ins Symbolisch-Legendäre, doch ist der Librettoablauf dramaturgisch-realzeitlich gefaßt. Das verführte die Regie zu einer realistischen Kameraführung. Sie hielt sich an die für die Bühne vorgeschriebene „Einheit des Schauplatzes“, an die fortwährende Sichtbarkeit des jeweils Singenden, an die unvariable Bühnenbeleuchtung, an Kostüme, die aus einem besseren Maskenverleihinstitut zu stammen schienen. Die hin und wieder auftauchenden Nahaufnahmen bekräftigten aufs neue die mimische Unbeweglichkeit singender Darsteller und verursachten zum Teil wegen ihrer unmotivierten Häßlichkeit Unbehagen. Am obengenannten Schluß fühlte der Zuschauer sich in die entwürdigende Lage versetzt, wie ein Leser von Morgenzeitungen dem Schaudergenuß der täglichen Kriminalberichte nachzujagen. Das alles läßt denn doch fragen, ob die textlich-musikalische Ausdruckspotenz des Werkes nicht nach einer gleichwertigen filmisch-poetischen Bildgestaltung verlangt hätte.

So hielt man sich denn vornehmlich an die meisterlichen sängerischen Leistungen von Maria Kouba (Salome), Hans Hotter (Jochanaan), Julius Patzak (Herodes) und Kitsa Damasiotti (Herodias). Den hochdifferenzierten Orchesterpart gaben dazu die Wiener Philharmoniker unter Hans Swarowsky. Tonmeister Fritz Luger ließ die Vokalpartien sorgsam transparent gegenüber dem Orchester vorherrschen. Von dieser Seite her hatte die Sendung eurovisionswürdiges Niveau. Ernst Koster

BLICK AUF DAS AUSLAND

Österreich: „Mord in der Kathedrale“

Wien

Am 29. Dezember 1170 wurde Thomas Becket, Kanzler und Erzbischof, in der Kathedrale von Canterbury von vier dem König Heinrich II. ergebenen Rittern umgebracht. Früher Freund und Vertrauter seines Königs, darf Thomas Becket, sobald er das Amt des Erzbischofs angetreten hat, nurmehr der Kirche und dem Papst gehorsam sein; in den Augen des Königs und dessen Getreuen ist er ein Hochverräter. Dieser Konflikt ist der Vorwurf des bekannten Theaterstückes von T. S.

Eliot, das bereits 1935 bei den Festspielen in Canterbury uraufgeführt wurde und nach 1945 über mehrere deutschsprachige Bühnen ging. Wenn sich der Vorhang hebt, sind die äußeren Entscheidungen bereits gefallen. Nur Thomas Becket muß sich gegen vier „Versucher“ — personifizierte innere Stimmen — behaupten. Sein Gegenspieler, Heinrich II., tritt nicht auf. So wirkt das ganze Stück mehr wie ein Mysterienspiel, eine Allegorie, denn als historisch-religiöses Drama.

Die zahlreichen Sprechchöre, einige responsorienartig angelegte Szenen sowie die Schlußapotheose mit dem Tedeum mögen den Komponisten *Ildebrando Pizzetti* dazu verführt haben, die italienische Nachdichtung des Eliotschen Dramas durch *Alberto Cantelli* zur Grundlage eines Operntextes zu nehmen. Die vom Komponisten selbst durchgeführte Kürzung und Straffung des Textes ist gut gelungen. Hier zeigt sich der Theaterpraktiker, der jedes rhetorische Zuviel zu meiden weiß, und der erfahrene Autor von etwa einem Dutzend Opernwerken. Allerdings nur hier, denn die Musik, die der 77jährige Pizzetti auf diesen Text schrieb, entbehrt nicht nur jeder Eigenart, sondern auch der dramatischen Schlagkraft. Gewiß, die selbstgewählte Aufgabe war schwierig. Aber was hätte etwa ein Honegger oder ein Dalmaticola, ja noch ein Britten aus dem Text zu machen gewußt! Diese Partitur ist so unpersönlich und farblos, daß es schwer wird, sie charakterisierend zu beschreiben. Darin gleicht sie einer guten Filmmusik, der sie auch insofern ähnelt, daß man sie für Minuten überhaupt nicht bemerkt. Zugute halten mag man dem Komponisten eine gewisse Haltung, ferner die Geschicklichkeit, mit der er gregorianische und kirchentonale Elemente seiner Sprache assimiliert, sowie, wofür man immer dankbar sein muß: die Vermeidung von Banalitäten. Vom Musikalischen her war die Annahme dieses Werkes durch die Wiener Staatsoper ein kaum begreiflicher Fehlgriff, zumal *Herbert von Karajan* selbst am Pult stand und daher die Partitur ante festum genau studiert haben muß. Ob ihm dabei nichts aufgefallen ist?

Erfreulicheres ist von der Inszenierung, vor allem aber vom Bühnenbild zu berichten. Es war von kaum zu überbietender Einfachheit, überzeugend in seiner Symbolik und von großartiger Wirkung. In die Mitte der Bühne hat *Pietro Zuffi* ein mächtiges romanisches Kreuz gestellt, das mit edlen Hochreliefs geschmückt ist. Durch aufklappbare Tafeln wird es einmal in eine Wand verwandelt,

durch Herausnahme des Kernstückes entsteht ein Schrein, von welchem aus im Zwischenspiel *Thomas Becket* die Weihnachtspredigt hält. *Margarethe Wallmann* bewährte sich als Spielleiterin in der Führung der einzelnen Personen ebenso wie in der Chorregie. Ihre Gruppen sind individuell gegliedert und ergeben doch einen geschlossenen Gesamteindruck. Die Besetzung sämtlicher Haupt- und Nebenrollen ließ keinen Wunsch offen. *Hans Hotters* Darstellung des Erzbischofs hatte Größe, Würde und Dramatik. Seine Leistung als Sänger stand der des Schauspielers in nichts nach. Die drei Priester der Kathedrale, ein Herold, die vier Versucher, die vier Ritter des Königs und die beiden Chorführerinnen wurden von den Herren *Equiluz*, *Heater*, *Hurshell*, *Dermota*, *Stolze*, *Schöffler*, *Berry*, *Kreppel* und von den Damen *Zadek* und *Ludwig* dargestellt. Ein Lob gebührt auch den Übersetzern des italienischen Textes: *Heinrich Schmidt* und *Leo Uher*. Das Premierenpublikum hat den Darstellern, dem Dirigenten, der Spielleiterin und dem anwesenden Komponisten freundlich applaudiert.

Helmut A. Fiedtner

„Romeo und Julia“

Wien

Die Liebe der beiden jungen Veroneser Kinder hatte *Tschaikowsky* in seiner „Phantastischen Ouvertüre“ besungen; aber siebenzig Jahre später griff auch *Serge Prokofieff* nach dem Stoff. So schrieb er die große, etwa 100 Minuten dauernde Ballettmusik nach Shakespeares „Romeo und Julia“ und stellte zunächst drei Orchestersuiten daraus zusammen. Die Uraufführung des ganzen Werkes fand 1940 im Kirow-Theater in Leningrad statt.

Prokofieffs Musik ist melodisch, rhythmisch prägnant, abwechslungsreich, farbig und fast durchweg gestisch empfunden. Sie hält im ganzen ein gutes Niveau, ohne sich freilich zu Höhepunkten aufzuschwingen. Sie entspricht durchaus dem Libretto *Lawrowskis*, der aus dem Stoff eine breitangelegte, echt russisch-epische Geschichte gemacht hat. Die Wiener Staatsoper brachte dieses Werk nach langer, allzulanger, Premierenpause heraus und gab damit dem für uns immer noch neuen Ballettmeister *Dimitrij Parlic* eine Chance. Er hat die eher umfangreiche als schwierige und artistische Aufgabe zufriedenstellend bewältigen können, zumal ihm das Werk noch von seiner Belgrader Tätigkeit her wohlvertraut ist. Im Stil verbinden sich Elemente des klassischen Tanzes mit denen des Handlungsballetts, der Pantomime. Die Grup-

pen, das Corps du ballet schienen uns besser geführt als die einzelnen Hauptrollenträger, und obwohl die Musik im letzten Teil ausdrucksvoller wird, kann von besonders intensiven Momenten, die der Choreographie zu danken sind, kaum gesprochen werden. Und dies, obwohl die Hauptpartien mit durchweg jungen Tänzern sehr gut besetzt waren: Edeltraut *Brexner* ist als Julia anmutig und ausdrucksvoll und sieht aus, wie einem Bild von Botticelli entstieg. Richard *Adama*, seinem Typus durch pechschwarzes Haar entfremdet, ist ein echter junger Edelmann, der, freilich durch seinen Freund *Mercutio* (Paul *Vondrak*, der sich als hervorragender Ausdruckstänzer zeigen kann) sowie durch *Tybal* (Willy *Dirtl*: männlich-kraftvoll und virtuos) ein wenig in den Schatten gedrängt wird. Mehrere gutgeprobte Fechtscenen sind besonders hervorzuheben. *Georges Wakhewitsch* hat mit den Bühnenbildern und den Kostümen den realistischen Stil des Werkes getroffen. Die Kostüme sind schön und farbenprächtig, die gemalten Landschaften manchmal ein wenig allzu gefällig und „typisch italienisch“. *Michael Gielen* am Dirigentenpult hat mit den Philharmonikern diese Riesenpartitur ganz ausgezeichnet zum Klingen gebracht und für Exaktheit, dynamische Differenzierung und schöne, kraftvolle Farben gesorgt. *Helmut A. Fiedtner*

Schweiz: Ein Petrus-Oratorium Basel

Viele Jahre hat der Direktor der Basler Musik-Akademie, *Walter Müller von Kulm*, den Gedanken eines Petrus-Oratoriums mit sich herumgetragen, bis er im Jahre 1957 von der Staatlichen Musikkredit-Kommission Basel einen Kompositionsauftrag erhielt und das Werk vollenden konnte. Den Text hat er dem Neuen Testament entnommen und mit eigenen Worten in gebundener Form durchgesetzt, die er für die erfundenen Gestalten der Gläubigen und der Betrachtenden, die das Geschehen kommentieren, geschrieben hat. Ferner läßt er Petrus, Jesus Christus, die Jünger und die Gemeinde auftreten. Das Oratorium gliedert sich in zwei Teile: 1. Der Jünger, 2. Der Apostel, denen ein Vorspiel (Simon der Fischer) beziehungsweise ein Zwischenspiel (Auferstehung) vorausgehen. Musikalisch weist das Oratorium 18 Nummern auf, wobei Chöre, Solopartien und Dialoge miteinander abwechseln und ein Sprecher den verbindenden Text, der ursprünglich einem Kinderchor zugeordnet war, vorträgt. Das Werk ist reich an traditionellen musikalischen Formen,

die vom Rezitativ über Lied und Arie zum Choral und zur Doppelfuge des Chores reichen.

Müller von Kulm, ging es darum, eine „des Gegenstands würdige und dabei möglichst allgemein verständliche Musik“ zu schreiben. So hat er alle Experimente vermieden und auf dem Boden einer erweiterten Tonalität eine melodisch prägnante, kantable und kunstvolle Musik geschaffen, die durchaus in der Spätromantik verwurzelt ist. Am stärksten wirkt sie im Chorteil, der schwungvoll ist und ehrlichen Bekenntnischarakter trägt. Weniger scharf geprägt und etwas spannungslos sind die Solopartien. Das gilt vor allem für Petrus und Christus, die ziemlich tief liegen und oft vom klangreichen und meist sehr dicken Orchester zugedeckt werden, während die beiden Frauen sich in kurzen Duetten, die zu den eindrucksvollsten Stücken des Werkes zählen, besser zur Geltung bringen können. Charakteristisch für die Musik *Müllers*, die oft sehr pathetisch, festspielhaft, harmonisch und bei aller Farbigkeit doch leicht eintönig wirkt, ist eine Synthese von diatonischer Harmonik und chromatischer Melodik.

In Anwesenheit des Komponisten wurde das Petrus-Oratorium durch das Basler Kammerorchester und den Kammerchor unter Leitung von *Paul Sadler* mit den Solisten *Ingeborg Wieser*, *Barbara Peyer*, *Gotthelf Kurth*, *Edmund Kosowski* und *Heinz Woester* als Sprecher erfolgreich uraufgeführt. *Albert Müry*

Italien: „Turandot“

Mailand

Der hochdramatische Sopran von *Birgit Nilsson* und der lyrisch-dramatische Tenor von *Franco Corelli* sind von Natur und Kunst in geradezu vollendeter Weise für die Partien *Turandot* und *Calaf* aufeinander abgestimmt. Diese Stimmen, getragen von großem, sicherem Können und sicherer Beherrschung jeder seelischen Schwingung, überzeugten in *Giacomo Puccinis* „Turandot“ in der Mailänder *Scala* im wahrsten Sinn des Wortes. *Clara Petrella* in der Figur der Sklavin *Liu* behauptet sich tapfer mit ihrer innigen Lyrik. Wieder dirigierte *Antonino Votto* überlegen und intensiv dieses anspruchsvolle und komplizierte Werk auswendig: eine enorme Leistung, die keinen Augenblick an Spannung nachließ. Die prachtvollen Bühnenbilder von *Nicola Benois* wirkten eindrucksvoll und großzügig mit sicherem Sinn für dekorative Wirkung. Die Regie von

Margarete Wallmann bewährte sich erneut. Nur die Choreographie von Luciana Novara ließ Stilgefühl vermissen.

I. D. Ungerer

Südländische Opernkunst

Catania

Neben Palermo besitzt Catania ein großes Opernhaus, das 3000 Zuschauer faßt. Diese Stadt erfüllt damit eine kulturelle Aufgabe von großer Bedeutung für Sizilien. Nach der sensationell-hervorragenden Aufführung von Donizettis „Nachtwandlerin“ in Palermo war es in mehrfacher Hinsicht interessant, kurz darauf Bellinis „Puritaner“ in seiner Geburtsstadt Catania zu hören. Denn gerade der ungeheure Triumph, zu dem die Uraufführung in Paris für Bellini wurde, und die gleichzeitige kühle Aufnahme, die man dort Donizettis „Marino Falieri“ bereitere, hatten die Komposition der „Nachtwandlerin“ zur Folge, für die Donizetti alle seine Kräfte einsetzte. Es bestehen also ganz besonders fein verzweigte, geistige Verbindungen zwischen der „Nachtwandlerin“ und den „Puritanern“. Es ist anzunehmen, daß die Aufführung in dem Geburtsort Bellinis authentisch ist. Sie war mit großer Sorgfalt von Alfredo Staano als Dirigenten, von Mario Lanfranchi als Regisseur, von Salvo Giordano als Bühnenbildner und von Alberto Testa als Choreograph betreut. Die Solisten waren Antonio Zerbini, Bonaldo Giaiotti, Mario Filipeschi, Anselmo Colzanti, ferner Luciana Moneta und Lenna Moffo.

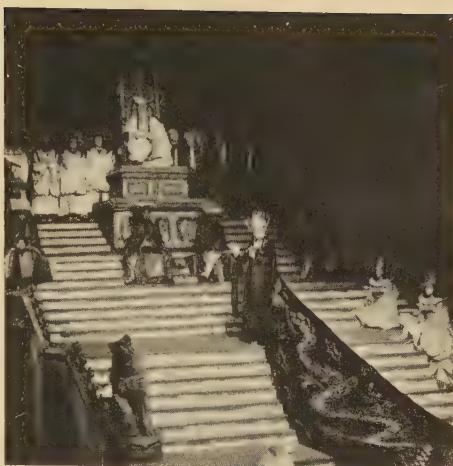
Olivero de Fabritiis leitete in Catania noch die Oper „Mas' Anniello“ von Jacopo Napoli, die im März 1953 an der Mailänder Scala uraufgeführt wurde. Der Komponist und sein Textdichter Vittorio Viviani, der auch Regie führte, nennen die Oper eine „Tragödie“. Sie umspannt die 10 Tage im Juli 1647, als der Fischer Tommaso Ammillo, genannt Anniello von Neapel, der Held eines Volksaufstandes und zugleich dessen Opfer wurde. Luciana Serafina sang die einzige weibliche Hauptpartie der Oper, den Mas Anniello — Antonio Annalora, den Catania — Piero Guelfi.

I. D. Ungerer

Musik auf Sardinien

Sassari, Cagliari

Nach den Feiern in Rom und Florenz gedachte auch Sardinien des kürzlich verstorbenen Komponisten Ennio Porrino. Mit großem Enthusiasmus ehrte man vor allem in Sassari und Cagliari das Gedächtnis des bedeutendsten Komponisten, den die Insel hervorgebracht hat.



Puccinis „Turandot“ in Mailand
Birgit Nilsson in der Titelpartie

Foto: Piccagliani

Im Teatro Verdi in Sassari kam die Oper „L'organo di bambù“ („Die Bambusorgel“) zur Aufführung, die seit ihrer Uraufführung 1955 beim Festival in Venedig über die meisten großen Bühnen Italiens gegangen ist und auch im Ausland gespielt wurde. Aus Rom hatte man sich beste Kräfte wie Paola Mantovani, Walter Monachesi und Angelo Rossi gesichert, so daß unter der sicheren und werkkundigen Stabführung von Nino Bonovolontà eine Interpretation zustande kam, die in keiner Weise provinziell war, sondern ein hohes Niveau zeigte. Die Eigenart von Porrinos Musik — die weitausschwingenden melodischen Bögen, die durchsichtige, farb- und kontrastreiche Instrumentation, die gelegentlich an impressionistische Klänge erinnernde Harmonik und die klare Deklamation — konnte so voll zur Geltung kommen. Außer dem Opernschaffen Porrinos fanden auch Kompositionen anderer Gattungen in Sassari Beachtung. So vor allem die von der heimischen Volksmusik beeinflussten Werke „San Efisio“, „Disispirata“ und „La danza di Desulo“, denen ein Vortrag von Ferdinando Longhi über den Komponisten voranging und denen die „Sinfonietta dei fanciulli“ folgte.

Im Teatro Massimo in Cagliari ehrte man den Sohn der Stadt durch eine festliche Wiedergabe seiner Oper „I Shardana“, die 1959 in Neapel zur Uraufführung gekommen ist. Die Wiederbegegnung mit dem Werk erwies erneut, daß hier Porrino den Höhepunkt seines Schaffens erreicht hat. Das Schwergewicht liegt einerseits bei den



Verdis „Aida“ in Mailand
 Birgit Nilsson, Pier Miranda Ferraro, Giulietta Simionato
 Foto: Piccagliani

Chören, deren Dreiteilung in eine Welt der Hirten, der Krieger und der Seefahrer durch eine unterschiedliche musikalische Sprache unterstrichen wird, andererseits in der Zeichnung der märchenhaften und geheimnisvollen Szenen, wenn sich zur Zeitlosigkeit der Handlung auch die Raumlosigkeit der Dimensionen gesellt. Auch Cagliari hatte für die Aufführung beste Kräfte verpflichtet, wie Luisa Malagrida, Oralia Dominguez und Carlos Cava, die unter der Leitung von Armando La Rosa Parodi ihr Talent bewiesen und am großen Erfolg des Abends teilhatten. Im Bühnenbild begegnete man wieder Margari Onnis, die schon in Neapel ihr Geschick in der geglätteten Übertragung des vorgeschichtlichen Schauplatzes in moderne Formen gezeigt hat. „I Shardana“ ist auf dem besten Weg, die sardische Nationaloper schlechthin zu werden.

Cristina Satta

Frankreich: Begeisterung für Wagner

Marseille

Es ist eigenartig, wie stark Richard Wagners Kunst auf südfranzösische Musikliebhaber wirkt. Immer wieder verlangt das Publikum die Darbietung seiner Werke. Den Höhepunkt der Opernsaison von Marseille bildete die weit über den Rahmen eines Provinztheaters hinausgehende deutschsprachige Aufführung der Tetralogie innerhalb von zwei Wochen. Es waren mehrere Sänger aus Bayreuth verpflichtet; Hans-Willi Haeuslein dirigierte. Am Abend vor Beginn der Aufführung wurde vor dem Vorhang jedes der vier Werke

inhaltlich von Bernard Gavoty kommentiert und musikalisch vom Orchester durch Vorspielen der Leitmotive erläutert.

Marcelle Herrmann

Peru: Sommerliche Konzerte

Lima

Es ist immer wieder erstaunlich, welchen Anklang beim Publikum die Sommersaison hat, die das Nationale Symphonie-Orchester alljährlich auf der Freilichtbühne des Campe de Marte veranstaltet. Mehrere Konzerte während des Winters blieben leer, trotz freien Eintritts, aber Tausende von Zuhörern versammelten sich an den Sommersonntagen abends auf der großen Wiese vor der Klangmuschel, um Konzerten zu lauschen, die allein aus akustischen Gründen alles andere als gelungen bezeichnet werden können.

Zwar ist es dieses Jahr geglückt, durch eine andere Sitzordnung für die Musiker auf der Bühne den Klang — besonders den der Streicher — zu bessern, doch bleibt immer noch viel zu wünschen übrig. Drei der sieben Konzerte fanden statt unter der Leitung von Leopoldo La Rosa, einem jungen peruanischen Musiker, der gerade von langjährigen Studien in Europa in seine Heimat zurückgekehrt war. Alexander Koseleff und Eugen Cremer übernahmen die Stabführung der restlichen Konzerte. Vom rein qualitativen Standpunkt aus war die Leitung Cremers wohl die ausgeglichenste. In den Konzerten unter Koseleff konnte man das leider nicht feststellen. La Rosa hinterließ einen uneinheitlichen Eindruck, Alle Werke, deren Probleme

mit „italienischer Schule“ zu lösen waren, konnte man als gut gelungen, manchmal sogar brillant, bezeichnen. Das Gesamtergebnis enttäuschte also. La Rosa ermangelt es gewiß nicht an Talent und Musikalität, aber im Handwerklichen hat er nicht ausgelernt. Von den Solisten sei Eleana Paz genannt, eine junge Pianistin, die Beethovens erstes Klavierkonzert technisch einwandfrei wiedergab. Auch Lucy La Cruz spielte de Fallas „Nächte in den Gärten Spaniens“ mit Elan.

Im alten Olivenwäldchen vom Stadtteil San Isidor wurde eine kleine Freilichtbühne eröffnet mit einem Kammerkonzert, in dem Hans Lewitus sich im Klarinetten-Quintett Mozarts auszeichnete.

Das Pro-Filarmónica-Quartett, das auch Werke von Purcell und Haydn bot, stand ihm zur Seite. Mozarts Musik in der freien Luft, mit Mondschein und bizarren Baumkulissen als Hintergrund, machte einen tiefen Eindruck auf das Publikum.

Der Mittelpunkt der kommenden Saison sollen zwölf Abonnements-Konzerte sein unter der Leitung von Stanislaw Skrowascewski, Peter Maag, Enrique Jordá und Victor Tevah und dem neuen ständigen Dirigenten Hans Günter Mommer. Als Solisten erwartet man die Pianisten Friedrich Gulda, Carl Seemann, André Tschaikovsky, den Harfen-Virtuosen Nicanor Zabaleta, die Geiger Ricci, Ferraz und Laredo. *Juan Krakenberger*

MUSICA-UMSCHAU

Ist der Hörfunk veraltet?

Es gehört zu den bezeichnenden Haltungen des heutigen Menschen, daß er stets in „Fortschritten“ denkt und jederzeit bereit ist, den Fortschritt von gestern über Bord zu werfen. Auch das Verhältnis von Rundfunk und Fernsehen wird heute vielfach schon aus diesem Gesichtswinkel beurteilt. Mit dem Ergebnis etwa, daß das Fernsehen allein als zeitgemäß gilt, der Rundfunk jedoch als eine veraltete Einrichtung im Kurs stark herabgesetzt wird. Was soll man auch mit dem Tonfunk noch anfangen, wenn zum Bildfunk der Ton ohnehin mitgeliefert wird — das etwa ist die Überlegung, von der solche Bewertungen ausgehen. Die steile Zunahme der Zahl der Fernsehteilnehmer ist eine Tatsache, die man begrüßen oder bedauern kann. Aus der Welt läßt sie sich so wenig schaffen wie irgendein anderes Ereignis, das sich heute im Zeichen des Fortschritts begibt. Und das Fernsehprogramm selber wird genauso unbeirrt seine Wege gehen, die ihm die Wünsche eines Massenpublikums vorschreiben, ob es nun dem einzelnen gefällt oder nicht.

Ein Gutes könnte diese Entwicklung allerdings haben: Sie räumt vielleicht dem Rundfunk, der Vermittlung des gesprochenen Wortes und des künstlerisch gestalteten Klanges, neue Chancen ein. Es ginge dann darum, zwischen Hörfunk und Fernsehen eine sinnvolle Teilung der Aufgaben, eine gegenseitige Abstimmung der Programme herbeizuführen. Die Inanspruchnahme eines Massenpublikums durch das Fernsehen, wie sie sich

bereits abzeichnet, ließe den Rundfunkanstalten um so mehr Freiheit, sich mit dem Hörfunk wieder dem ihm gemäßen Aufgabenkreis zuzuwenden. Hierbei wäre vor allem zu berücksichtigen, daß das Hören gegenüber dem Sehen der geistigere Vorgang ist, der zum Denken und zur Auseinandersetzung anregt — ganz abgesehen von musikalischen Darbietungen, für die der Hörfunk aus naheliegenden Gründen das allein zuständige Forum ist.

Freilich ist eine reinliche Trennung erst durchführbar, wenn die Zahl der Fernsehteilnehmer die der Nur-Rundfunkhörer weit überwiegt. Inzwischen jedoch hätte der Hörfunk schon gute Gelegenheit, eines der beiden Programme, das jede deutsche Rundfunkanstalt ausstrahlt, zu einem Informations- und Kulturprogramm auf hohem Niveau auszubauen. Ein solches Repräsentativ-Programm hätte sich neben der Erörterung wichtiger Zeitfragen im geistigen Raum vor allem der Musik, der Literatur, den Wissenschaften und der Auseinandersetzung mit Problemen aus allen Lebenskreisen zu widmen. Es sollte dabei behilflich sein, daß der Hörer seine Zeit und seine Umwelt in ihren historischen, politischen und kulturellen Voraussetzungen besser verstehen lernt. Es wäre zu wünschen, daß der Rundfunk an ihre Lösung mit Nachdruck herangeht, denn er könnte hierdurch ein Gegengewicht schaffen gegen den Ansturm der Ersatzbefriedigungen, die heute allenthalben die Freizeit aushöhlen, statt sie zu erfüllen und fruchtbar zu machen.

K. E.

IN MEMORIAM

Otto Nicolai

Zur 150. Wiederkehr seines Geburtstages am 9. Juni

Otto Nicolai lebt heute im Grunde nur noch mit einem einzigen Werk, seiner Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“. Das Stück des 39jährigen wurde ein Erfolg ohnegleichen und steht noch heute fest im Spielplan unserer Theater. Nicht zu unrecht; denn die Musik vermag sich auch neben Verdi nach wie vor zu behaupten, der in seinem „Falstaff“ den gleichen Shakespeare-Stoff vertonte. Selten findet sich ein Werk, das so viel Charme, launige Koketterie, verschmitzten Humor und köstliche Komik zu geben vermag. Ein Welt-erfolg, der das übrige Schaffen Nicolais völlig überstrahlt. Er schrieb noch andere Opern, so „Il Proscritto“, „Gildippe ed Odoardo“, „Il Templario“, „Enrico II“, „La Figlia abbandonata“ — italienische Titel, die wohl Stoff und Stil ahnen lassen, für uns aber kaum noch lebensfähig sind. Das gilt erst recht von zahlreichen geistlichen und weltlichen Gesangswerken, von umfangreicher Orchestermusik, von liebenswerter Klavierkunst, von Gesängen, Liedern und Duetten. Die Zeit ist darüber hinweggeschritten. Einzig und allein seine „Lustigen Weiber“ stehen noch im Blickpunkt. Tragisch, daß dieser geborene Opernmusiker kurz nach der Uraufführung des Werkes 1849 starb. Sein Lebensweg zeichnet sich durch jene Gediegenheit aus, die für das 19. Jahrhundert so typisch ist. Im damaligen Königsberg geboren, ging Nicolai in Berlin durch die Schule Zelters, weitete seinen Gesichtskreis durch Studium und Aufenthalt in Italien, dem Land, dem er zutiefst in seiner musikalischen Substanz verpflichtet blieb. Seine Tätigkeit als Dirigent am Wiener Kärntnertor-Theater, als Wiener Hofkapellmeister, als Begründer der Wiener Philharmonischen Konzerte kennzeichnet ihn als eine Persönlichkeit, die der Musik der damaligen Zeit entscheidende Akzente verlieh. Aufgaben, die ihm als Leiter des Domchores und als Hofkapellmeister in Berlin zuwuchsen, wurden durch seinen frühen Tod jäh unterbrochen. Sein Schaffen steht im Zwielficht; denn geniale Züge seiner Persönlichkeit dokumentieren noch heute seine Begabung, während andererseits allzu zeitgebundene Merkmale seine Leistungen aus unserer Sicht beeinträchtigen. Nicolai ist ein Musiker des ausgehenden Biedermeier, jener bürgerlich engen Atmosphäre, die hochfliegende Pläne der Romantik zum Idyll abwandelte und damit die geistige Weite einengte. Dieser Prozeß des Abgleitens in

eine mit körnigem Humor gewürzte Bürgerlichkeit läßt sich bei Nicolai vielfach beobachten. Um so schärfer heben sich aus diesem Milieu seine Szenen heraus, die er in musikalisch blitzendem Gewand in seinen „Lustigen Weibern“ aufklingen läßt. Mit diesem aus italienischem Geist geformten Melos, noch mehr mit seiner Kraft dramatischer Gestaltung hat er ein weltgütiges Werk geschaffen, das nicht nur neben Lortzing seinen festen Platz hat, sondern grundsätzlich aus der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts herausragt, weil es Menschliches und Musikalisches zu geprägter Form verband.

Günter Hauswald

Walter Rein

Zur 5. Wiederkehr seines Todestages am 18. Juni

Man brauchte eigentlich dieses Komponisten gar nicht zu gedenken, denn er lebt. Er lebt inmitten zahlreicher Chöre, die sein Werk pflegen; er lebt bei der Jugend, die seine Kanons und Gegenstimmen singt, meist allerdings ohne den Namen des Autors zu kennen; und nicht zuletzt lebt er bei Tausenden von Lehrern, Kapellmeistern und Dirigenten, die er im Laufe seiner langen pädagogischen Tätigkeit irgendwann einmal unterrichtete und die heute in seinem Sinne wirken.

Wenig Notiz hat bisher die Musikwissenschaft von Walter Rein genommen, wahrscheinlich weil er noch zu sehr die Gegenwart beherrscht und ihr historische Phänomene gelegener sind. Dabei beeinflusste er maßgeblich die Stilentwicklung in den zwanziger Jahren, die mit Namen wie Lendvai, Knab, Jöde, Hensel, Marx, Kaminski und Distler angedeutet ist. Vor allem galt es, einer neuen Musiziergesinnung Bahn zu verschaffen. Seinen Anteil an der Hinführung zu jener durchsichtigen, lockeren, schlichten chorischen Satzweise, die vor allem den Erfordernissen der Singstimme gerecht wird und sich orientiert an der großen barocken Chor-Polyphonie, darf man nicht zu gering veranschlagen. Seit 1920 stand er mit in der vordersten Reihe, und es scheint fast, als habe er seit dieser Zeit gar keine Entwicklung durchgemacht, so gradlinig konnte er, unabhängig von Zeitgeschmack und Moderichtung, den zu Anfang eingeschlagenen Weg beibehalten. Das zeugt von großer innerer Kraft und Sicherheit. Freilich ist das Volkslied in seinem Schaffen bei allem die eigentliche Bindeklammer.

Walter Rein kannte genau seine Grenzen und überschritt sie nie. Er blieb in dem Rahmen, innerhalb dessen er Bedeutendes leisten konnte, auf

dem Sektor der Chormusik und der Jugend- und Spielmusik. Auch sein einfachstes Flötenduo, seine leichteste Klavier-Sonatine bleibt stets große Kunst. Ihm gelang die Synthese zwischen künstlerischer Absicht und ihrer Verwirklichung innerhalb der Grenzen der Ausübung durch den Musikliebhaber, sonderlich innerhalb des Laienchorsingens.

In den letzten Jahren haben sich Zentren besonderer Rein-Pflege gebildet. In seinem thüringischen Geburtsort Stotternheim und in Erlangen bestehen Chöre, die seinen Namen tragen. Der erste Verein brachte am Geburtshaus des Komponisten eine Gedenktafel an, und der Erlanger Chor plant ein eigenes Sängerheim, ein Walter-Rein-Haus, wo auch das im Aufbau begriffene Walter-Rein-Archiv untergebracht werden wird.

Hans Gappenach

BLICK IN DIE WELT

Salzburgs neues Festspielhaus

1917 fanden sich Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt, Alfred Roller, Franz Schalk und Richard Strauss zusammen, um die Theatertradition Salzburgs, die von den Mysterienspielen des Mittelalters bis zu den Mozart-Festen der Jahrhundertwende führte, neu zu beleben. Die neue Festspielhausgemeinde wandte sich an die Kunstfreunde in aller Welt, bei der Errichtung „eines dem Frieden, der Kunst, der Freude geweihten Salzburger Festspielhauses“ mitzuhelfen.

1920 ging erstmals Hofmannsthals „Jedermann“ auf dem Domplatz in Szene, 1922 „Das Salzburger große Welttheater“ in der Kollegienkirche. Mit diesen zwei Aufführungsstätten war der Salzburger Festspielbezirk abgedeckt: er schloß das altherwürdige Stift St. Peter, die prunkvolle Residenz der Fürsterzbischöfe, die alte Universität und den Hofmarstall im Herzen der Altstadt ein. Als Zentrum dieses Bezirkes bot sich der weitläufige Komplex des ehemaligen Marstalls an: 1925 entstand hier durch Umbauten der Stallungen, der großen Reithalle und der offenen Felsenreitschule das erste Salzburger Festspielhaus. 1937/38 erhielt es von Prof. Holzmeister seine vollendete Form.

Als sich nach dem zweiten Weltkrieg die räumliche Beengtheit des alten Hauses immer drückender bemerkbar machte, traten 1953 Dr. Herbert Graf und Prof. Holzmeister mit der Idee hervor, ein neues Haus unmittelbar an das bestehende und an die Felsenreitschule anzuschließen. Das neue Festspielhaus erhielt seinen Platz inmitten

des geschlossenen Festspielbezirks. Es war keineswegs leicht, in das empfindliche Gefüge der Salzburger Altstadt ein neues großes Bauwerk zu stellen. Dank der architektonischen Lösung, das Haus aus der steilen Flanke des Mönchberges herauswachsen zu lassen, konnten die bühnentechnisch-konstruktiven Aufgaben mit den architektonisch-ästhetischen Forderungen in vollendeter Weise verbunden und damit gelöst werden.

Das Haus, das in diesem Sommer eröffnet werden wird, ist eine Stahlbetonkonstruktion, die über einer Grundfläche von 7600 Quadratmetern sieben Baukörper mit 185 000 Kubikmeter umbauten Raumes umfaßt. Die Neuartigkeit des Bühnenhauses liegt vor allem in dem zwischen 14 und 30 m Breite veränderlichen, neun Meter hohen Bühnenausschnitt. Die Hauptbühne hat 1600 Quadratmeter Grundfläche. Der Zuschauerraum bietet auf ansteigenden, kreisbogenförmigen Sitzreihen bis zu 2371 Personen Platz. Kein Sitz im Parterre oder Rang ist weiter als 35 m von der Bühne entfernt. Die Eröffnung des neuen Salzburger Festspielhauses wird der internationalen Musikwelt ein neues theatralisches Zentrum schenken, das die Atmosphäre der Mozartstadt Salzburg mit den modernsten technischen Möglichkeiten des Theaters verbindet.

Deutsches Musikleben 1960

„Inter Nationes“ legt soeben in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Musikrat eine Broschüre vor, die dem deutschen Musikleben gewidmet ist. Sie verzeichnet die diesjährigen Festspiele und Musikfeste. Man spürt, wie weitgespannt die Thematik der einzelnen Veranstaltungen ist, so daß eine außergewöhnliche Vielfalt spürbar wird, die gerade für das deutsche sommerliche Musikleben so charakteristisch ist. Ferner enthält das Heft einen Überblick über Kongresse, Kurse und Wettbewerbe, soweit sie Ausdruck musikalischen Tuns sind. Umfassende und zuverlässige Informationen sind den Musikhochschulen, den Musikwissenschaftlichen Instituten, den Musikbibliotheken, den Musikinstrumentensammlungen, den Gesellschaften und Organisationen und den Musikzeitschriften gewidmet. Hans Heinz Stuckenschmidt gibt dem Heft einen programmatischen Beitrag mit auf den Weg: Neue Musik in Deutschland. Über die Beziehungen von Musik und Raum unterrichtet Fritz Winkel, Musikland Deutschland, das ist das Thema, das hier angeschlagen wird. Es wird seine Wirkung namentlich im Ausland nicht verfehlen.

ZUR ZEITCHRONIK

Kontakte zu Funk und Presse

Auf Schloß Berge bei Gelsenkirchen traf sich ein Teilnehmerkreis von Rundfunk- und Musikpresseleuten, der auf Einladung des Deutschen Sängerbundes an zwei Tagen über die Fragen „Chorgesang im Rundfunk“, „Kritik oder Berichterstattung?“ und „Aus der Zusammenarbeit von Chor und Presse“ diskutierte. Man kann es verstehen, wenn der Deutsche Sängerbund als stärkste Laienchororganisation eine Kontaktaufnahme und einen zwanglosen Gedankenaustausch suchte, um zunächst einmal auf Bundesebene das Terrain zu sondieren, um vorhandene Verbindung zu erweitern und zu vertiefen.

Wenn eine Statistik ergab, daß 1000 Minuten Chorgesang im gleichen Zeitraum eines Monats durch 11 000 Minuten Unterhaltungsmusik des gleichen Senders weggewischt werden, so bleibt dieses Ergebnis im Ganzen wenig befriedigend. Dieser Kampf um eine häufigere Hörzeit und um eine solche in den hörstarken Stunden bleibt ein ähnlich schwer lösbares Problem wie die leidige Platzfrage im Feuilleton der Tageszeitungen. Jedoch wäre ein Verallgemeinerungsschluß auf alle Sender voreilig und unberechtigt. Denn was z. B. der WDR-Köln in seiner Chorabteilung in konsequenter, erfolgreicher Arbeit für diese Gattung einsetzt, ist bedeutungsvoll genug. Auch wenn, wie die Aussprache ergab, ein gutes Dutzend Tageszeitungen in verschiedenen Bereichen einer regelmäßigen „Chorseite“ Platz einräumen, so sei dieses angesichts der Flut der Sport-, Film- und Wirtschaftsberichte besonders gewürdigt.

Bei den Referaten bot J. Thiel über „Chorgesang im Rundfunk“ nur mehr einen Modell-Vortrag, zwar in geschliffener Form, für die anwesenden Chorexperten kaum eigentlich Neues, während N. Hampel bei seinen „Erfahrungen aus der Arbeit zwischen Chor und Presse“ langsam-sicher in persönliche Reminiszenzen abglitt, so daß als eigentliche Diskussionsgrundlage nur die Ausführungen von F. J. Ewens gewertet wurden. Wenn auch die Diskussion nicht immer streng thematisch blieb, so herrschte doch durchweg ein Konferenzklima, das unter dem Aspekt der gemeinsamen Kulturarbeit stand. Der Wunsch des Präsidenten W. Engels an die Presse, kritisch-strenge Maßstäbe anzulegen, wurde mit Genugtuung und als Zeichen begrüßt, dem recht hochgesteckten Kulturprogramm des Deutschen Sängerbundes zu weiterer Realisierung zu verhelfen.

Friedrich Welter

Düsseldorfs neuer „General“

Das verspricht zum mindesten einen interessanten Einbruch in das bundesdeutsche Konzertprogramm-Schema. Mal eine alte Rameau-Suite und mal eine unbekannte Rossini-Ouvertüre. Mal Schostakowitsch — aber mit der Ersten Sinfonie einen jungen, extremen; mal Prokofieff, aber einen witzigen, anti-bombastischen, mit der „Chout“-Ballettkomposition. Brahms' B-Dur-Klavierkonzert, Schumanns Erste und andere Marken-Großartikel für Normalverbraucher sind auf gute, aber nicht zu zahlreiche Mittelplätze verwiesen. Strawinskys „Sacre“ aber und Berlioz' „Phantastische“, Bachs drittes „Brandenburgisches“ und Schönbergs horrend schwer zu spielendes und zu hörendes Violinkonzert werden sich an jeweils einem Abend miteinander vertragen müssen.

So jedenfalls trug Jean Martinon als kommender Generalmusikdirektor Düsseldorfs seine Pläne vor. Sie gelten vom Oktober ab für die ersten sieben Hauptabende. In gewisser Hinsicht hat damit der Konzertprogrammstil Frankreichs einen Brückenkopf über den Rhein geschlagen. Aber viele der Kompositionen sind Martinons persönliche Entdeckungen und Lieblingsobjekte. Hauptsache, die Düsseldorfer verdauen das und drängen nicht zu sehr auf Abstriche, nachdem sie acht Jahre lang unter Eugen Szenkar des qualifizierten Außenseitertums in der Tonkunst nahezu entwöhnt worden sind.

Als Komponist wird der international renommierte Franzose vorerst nur eins seiner Streichquartette von den Loewenguth-Leuten am Ort aufführen lassen. Als Dirigent wird er noch ältere Verpflichtungen mit der Pariser Radiodiffusion, den Haager Residenzclern und den Israel-Philharmonikern abwickeln müssen, bevor er, wie vorgesehen und wünschenswert, acht Monate jährlich in Düsseldorf residiert. Bis dahin hofft er neben seinem eleganten Französisch auch des Rheinischen als Umgangssprache mit den Orchestermusikern mächtig zu sein.

Heinrich von Lüttwitz

Kalender der Festspiele

Juni

Helsinki: Musikfest, 7.—18.

Bad Bertrich: Festliche Musik, 7.—19.

Greifswald: Bach-Woche, 9.—15.

Straßburg: Musikfest, 9.—23.

Köln: Zeitgenössische Musik, 10.—19.

Friedrichshafen: Schumann-Fest, 11.—13.

Holland: Festival, 15. 6.—15. 7.

Konstanz: Musiktage, 15. 6.—19. 7.
 Ulm: Musiktage, 17.—19.
 Würzburg: Mozart-Fest, 17. 6.—2. 7.
 Graz: Sommerspiele, 18. 6.—19. 7.
 Kiel: Kieler Woche, 19.—26.
 Heidelberg: Bach-Woche, 19.—26.
 Granada: Musikfest, 24. 6.—4. 7.
 Ludwigsburg: Sommerspiele, 24. 6.—10. 7.
 Nürnberg: Orgelwoche, 25. 6.—3. 7.
 Zürich: Festwochen, Juni

Juli

Göttingen: Händel-Tage, 1.—3.
 Bad Hersfeld: Festspiele, 2.—31.
 Darmstadt: Zeitgenössische Musik, 6.—17.
 München: Nymphenburger Spiele, 6.—28.
 Nervi: Ballettfest, 8.—28.
 Aix-en-Provence: Musikfest, 9.—31.
 Dubrovnik: Sommerfestival, 10. 7.—24. 8.
 Bregenz: Festspiele, 22. 7.—20. 8.
 Bayreuth: Festspiele, 23. 7.—25. 8.
 Santander: Musikfest, 25. 7.—31. 8.
 Salzburg: Festspiele, 26. 7.—7. 8.
 Hitzacker: Musiktage, 30. 7.—7. 8.

August

München: Opernfestspiele, 7. 8.—9. 9.
 Luzern: Musikfestwochen, 13. 8.—7. 9.
 Edinburgh: Musikfestival, 21. 8.—10. 9.
 Montreux: Musikfestival, 31. 8.—22. 9.

September

Berlin: Festwochen, 18. 9.—4. 10.
 Leipzig: Musiktage, September

PORTRÄTS

Hermann Reutter 60 Jahre

„Dem Neuen war ich zu jeder Zeit ganz aufgeschlossen. Aber das Experiment um seiner selbst willen suchte ich nie. Im Musizieren liegt der Sinn meines Schaffens.“ In diesem Sinne äußerte sich Hermann Reutter kürzlich im Gespräch. Vor zehn Jahren bekannte er an dieser Stelle in einem Aufsatz über „Wort und Ton in der zeitgenössischen Musik“: *„Jeder noch so fortschrittliche Künstler ist im Tiefsten verpflichtet und verbunden dem geistigen Erbe der Ahnen.“* In seinem Werk kontrastieren also ein unbedingter Glaube an den Sinn der Tradition und bewußtes Bekennen zur Modernität. Man hat diesen Kontrast aus dem „schwäbischen Dualismus“ hergeleitet und nicht zu unrecht damit das Besondere im Weg

Reutters als Unterschied zu manchen seiner Generationsgenossen beleuchtet.

Reutter, geboren am 17. Juni 1900 in Stuttgart, der sich trotz der Betreuung durch Courvoisier in München eigentlich autodidaktisch heranausbildete, trat in den zwanziger Jahren schon mit einer persönlich geprägten Tonsprache hervor, deren Ausdruckswerte lapidare Kraft in Klang und Bewegung, Spannung und vielfältige Beziehbarkeit im Melos blieben. Er stand im Jahrzehnt des Durchbruchs der Neuen Musik ebenso an der Seite der in Donaueschingen und Baden-Baden bestimmenden Geister, wie er um 1930 der für Hindemith und Strawinsky bezeichnenden klassizistischen Konzentration der Stilmittel einen sinnvollen Raum in seiner Entwicklung öffnete. Auch für die erste Phase genügt nicht nur die manchmal vertretene, oberflächliche Anschauung vom Nur-Lyriker. Das Bühnenwerk „Saul“ und das Kammeroratorium „Der verlorene Sohn“ kündigten schon in den Erstfassungen den Beherrscher dramatischer Wirkungen an, z. B. in der Steigerung der Passacaglia vor der Erscheinung Samuels. Der Instrumentalkomponist hat seine Verbundenheit mit dem Tasteninstrument nie verleugnet. Von der „Fantasia apocalyptica“ bis zu den Konzertvariationen bewies er einen aus herber Klanglichkeit und Farbfreude verwobenen Stil, der ebenfalls schon in den frühen Werken (vgl. die „Passion in neun Inventionen“) etwas spezifisch Eigenes darstellt.

Der meisterliche Begleiter großer Sänger (Sigrd Onegin, Lore Fischer, Marta Fuchs, Henny Wolff, Karl Erb) ließ freilich das Innerste jeweils in seine Liederzyklen einströmen. Nach den „Russischen Liedern“ haben ihn Dichtungen Rilkes, Rückerts, Hölderlins, Goethes, Kellers, Ehlers', Ricarda Huchs gefesselt. Viel wäre zu sagen über die seiner persönlichen Eigenart entsprechende Textwahl. Hier sei nur ein zentrales Anliegen betont, das etwa in Reutters Verhältnis zur Dichtung Hölderlins klar wird: es ist das Streben, der den Sprachrhythmus in ein neues musikalisches Wesen verwandelnden Melodie einen instrumentalen Part zuzugesellen, der mehr ist als Stimmungsgrund, nämlich ein adäquates Gebilde, ein gestalteter Klangraum als Heimat für die Perioden der gesungenen Dichtung. Dem instrumentalen Formgedanken der „Drei Hölderlin-Lieder“ stehen in der neuesten Hölderlin-Vertonung, den „Jahreszeiten“, eine leitmotivische Dichte, Lied um Lied kontinuierlich verknüpfende Linearität und Ak-



Hermann Reutter

Foto: Winkler-Betzendahl

kordik gegenüber. Nie versagt das Wissen um die Wirkung auf den Hörerkreis.

Wenn schon der Lyriker keine Gelegenheit versäumt, dem Lied dramatische Akzente zu verleihen, so hat den Bühnenkomponisten bis in unsere Tage die Freude am musikdramatischen Gestalten nicht verlassen. So sind seit dem „Saul“ und dem „Lübecker Totentanz“, die Reutters Namen volkstümlich machten, mit den Zweitfassungen insgesamt 16 Werke entstanden. Wie Reutters eigentümlicher, die Gegensätze in sich austragender Stil den herkömmlichen Gattungsbegriff wandelt, ist auch in der Oper („Doktor Johannes Faust“, „Odysseus“, „Don Juan und Faust“, „Die Witwe von Ephesus“) zu sehen. Kaum ein Zeitgenosse hat wohl so viele Zwischenformen von Lied und Szene, dramatischer Kantate und Oper, Oratorium und Drama erprobt wie Reutter, dem es im Lied so oft um gestische Konzentration, auf der Bühne nicht minder oft um lyrisches oder rhapsodisches Verweilen geht. Diese Vielseitigkeit verbürgt eine reiche Skala der Strahlung; man denke an den Erfolg der Wilder-Szenen „Die Brücke von San Luis Rey“ im Konzert, auf dem Theater oder im Funk. Die große Zahl der Chor-

werke seit dem Lehrstück op. 37 und den „Bettelliedern“, dem „Großen Kalender“ über die Hölderlin-, Goethe- und Herdervertonungen bis zum Schiller-Triptychon steht ganz im Zeichen der angedeuteten Bereicherung von Gattung, Form und der aufs engste mit dem Wort verbundenen Ausdruckskunst Reutterscher Musik.

Im instrumentalen Bereich dominierte bis zur Gegenwart das Konzertante. Das mag aus Reutters Grundveranlagung zum Dialog, zur fruchtbaren Kontrastierung gegensätzlicher Mittel erklärbar sein. Mit Spannung sieht man der Uraufführung der soeben vollendeten Streicher-Symphonie entgegen.

Hermann Reutter ist nach der Leitung der Frankfurter Musikhochschule 1956 zum zweitenmal an die Spitze eines bedeutenden musikpädagogischen Instituts, der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart, getreten. Der Träger des Braunschweiger Spohr-Preises ist Mitglied der Berliner und der Bayerischen Akademie der Künste.

Karl Michael Komma

Hans Schmidt-Isserstedt 60 Jahre

Dr. Hans Schmidt-Isserstedt, der am 5. Mai seinen 60. Geburtstag mit einem von ihm geleiteten Sonderkonzert des NDR-Sinfonieorchesters beging, ist ein Dirigententypus von ausgeprägter Eigenart. Das Handwerklich-Sachliche wird bei ihm zum Ereignis. Er „macht“ mehr als beispielsweise Fritz Reiner, aber viel weniger als Eugen Jochum, mit dem er in Hamburg — was die Publikumsgunst anbelangt — einige Jahre ungewollt rivalisierte. Er ist ein Künstler des Maßes und der Proportionen. Anders gesagt: er erfüllt die Form, aber er überfüllt sie nicht. Dabei bewahrt ihn sein Sinn für dionysische Effekte vor Trockenheit. Zu den Romantikern findet er oft keinen Zugang. Bruckner blieb ihm im letzten fremd. Zu Schönberg gelangte er vor allem deshalb nicht, weil er dessen Herkunft aus der Spätromantik nicht mitvollziehen konnte. Um so mehr verehrt er Strawinsky, der polare Ausdrucksfelder miteinander verband, indem er die Töne ordnete. Schmidt-Isserstedts eigene Pole sind Mozart, Brahms und Bartók. Er fühlt sich angesprochen, wenn Geistigkeit und Rhythmus sich paaren. Der gebürtige Berliner, bis 1945 fast ausschließlich Opernkapellmeister, nachher fast ausschließlich Konzertdirigent, hat sich zu einem Norddeutschen par excellence entwickelt. Seine sportliche Erscheinung, seine schnittige Schlagtechnik finden daheim wie auf vielen Kon-

zertreiben in der ganzen Welt starke Resonanz. Er ist Chefdirigent des Norddeutschen Rundfunks, Professor der Staatlichen Hochschule für Musik in Hamburg, leitete einige Zeit auch das Bremer Philharmonische Orchester und wirkt zudem seit fünf Jahren verantwortlich am Pult der Stockholmer Philharmoniker.

Claus-Henning Bachmann

Richard Junker 60 Jahre

Dienst am Werk und nicht zum eigenen Wohl und Ruhm — dieses Motto gilt mit den Attributen „entbehrungsreich“ und „aufopfernd“ in erster Linie für echte Künstler und Pädagogen. Vom guten Musikerzieher verlangt man sogar in hoher Qualität die Berufung zu beiden. Zu denen nun, die junge Menschen mit möglichst reicher musikalischer Mitgift auszustatten bestrebt sind, gehört in vorderster Front *Richard Junker*, der am 15. Mai sein sechstes Lebensjahrzehnt vollendete. Ihn zeichnen neben der ständigen Verbindung zur künstlerischen Praxis besonders seine hervorragenden organisatorischen Fähigkeiten und sein unermüdlicher Einsatz für alle Belange der Lehrerbildung aus. Geht man nach der Betrachtung seiner umfassenden musikalischen und pädagogischen Grundausbildung und der vielseitigen künstlerischen und wissenschaftlichen Studien seinem Berufsgang nach, so wird die erstaunliche Vielfalt seines Wirkens bald offenbar. Seine Lehrtätigkeit erstreckt sich auf beinahe alle Schulformen bis zur vorerstvollständigen pädagogischen Arbeit in der Lehrerbildung als Dozent für Musikerziehung. Seine reichen Erfahrungen stellt er selbstlos in den Dienst verschiedener Verbände und Kommissionen, legt sie darüber hinaus in einer Reihe von pädagogischen und methodischen Schriften und Aufsätzen (besonders zum Tonwort von Carl Eitz) nieder. Dazu tritt noch ein kompositorisches Schaffen, das Lieder und Kantaten umfaßt, und eine langjährige Tätigkeit als Organist. Im ganzen erstreckt das Bild eines Musikers, dem keine Seite der geliebten Kunst fremd ist. Die praktische Ausübung steht neben der theoretischen Durchdringung, die organisatorische Leistung neben dem pädagogischen Wirken. Diesem aber, der ebenso mühseligen wie bedeutungsschweren musikerzieherischen Aufgabe, ist er mit Passion ergeben. Zur Zeit leitet er in Hannover den von ihm 1953 gegründeten Arbeitskreis für Schulmusik und Allgemeine Musikpädagogik e. V.

Martin Wehnert

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Musikpädagogen am rechten Ort

Privatmusiklehrern aus ganz Bayern, die sich zum siebenten Male in Oberammergau trafen, bieten die vom Landesverband Bayerischer Tonkünstler durchgeführten Lehrgänge eine Fülle von Anregungen und Hinweisen, denen naturgemäß reges Echo beschieden ist. Hier wird dank der Initiative von *Wolfgang Jacobi* musikalische Breitenarbeit geleistet — im kleinen zwar, doch fruchtbar, wie ihr äußerer Erfolg beweist. „Stammgäste“ sind hier nicht wenige der Teilnehmer, ebenso wie viele der Dozenten, bekannte Instrumentalisten und Wissenschaftler. So verschiedenartig ihre Methoden sein mochten, wußten sie sich doch im vorhinein aufs Wesentliche zu beschränken, um ihre Hörer mit unnötigem Wissensballast zu verschonen. Zudem hatten sie es hier ja mit einem Auditorium zu tun, dem die musikalische Praxis aus der Perspektive des Lehrers heraus nicht mehr fremd sein konnte. Ob es nun um die Spielweise eines Instruments ging, um rein musikalische Betrachtungen oder etwa um Fragen der Aufführungspraxis: immer konnten nur Probleme von allgemeinem Interesse kurz gestreift oder auch bis tief in die Nacht hinein heftig diskutiert werden. Denn in erster Linie sollten ja Wege gewiesen werden, um den Musikunterricht unserer Tage nach neuzeitlichen Gesichtspunkten möglichst anregend und lebendig zu gestalten. Nicht nur die Unterweisungen am Instrument waren deshalb ganz auf praktische Erfordernisse abgestimmt, und schließlich war es ja die Musik, die alle Hörer wie die selbst mit der Praxis aufs beste vertrauten Dozenten eng umschloß.

Die Teilnehmer waren jedenfalls wieder am rechten Ort, und am Schluß der Tagung durften auch ihre geistigen Betreuer mit dem Erreichten zufrieden sein. Voran die diesmal bewußt in den Vordergrund gerückten Instrumentalisten: *Hans-Jakob Seydel* mit seinem Blockflötenkurs, der Pianist *Franzpeter Goebels*, der auch im Grundsätzlichen manch beherzigenswertes Wort sprach, der Geiger *Jost Raba* und nicht zuletzt *Simon Schneider* als Meister der hier erstmals nach Gebühr gewürdigten Gitarre. Mit den Grundlagen des Orff-Schulwerks machte *Richard Boeck* seine Hörer so lebendig vertraut, daß sie gern zum Instrument griffen, um mitzutun. In einer launigen Plauderei brach *Erich Valentin* eine Lanze für die oft mißdeutete Romantik, *Hermann Pfrogner* brachte wie immer hochinteressante Beispiele zur

exotischen Pentatonik, und auch die ebenfalls reich illustrierten Streifzüge von Wilhelm Dupont oder Alfred Zehelein durch die ältere Musik ließ man sich gern gefallen, während Peter Jona Korn überspitzt formulierte Attacke gegen das zeitgenössische Musikschaffen und seine ohnehin von jedem Einsichtigen verurteilten Auswüchse nicht auf Widerhall stoßen konnten. Jürgen Völckers

Förderung des bläserischen Laienmusizierens

Das Hochschulinstitut für Musik, Trossingen, führte eine Reihe von Lehrgängen für Dirigenten der süddeutschen Bläservereinigungen durch. Alle diese Lehrgänge wurden als sechstägige Arbeitswochen veranstaltet, nachdem die Erfahrung der Vorjahre gezeigt hatte, daß andere Formen der Arbeit weniger ertragreich sind. Eine dieser anderen Formen, die auch vom Hochschulinstitut ausprobiert worden sind, stellte den Versuch dar, die Inhalte des sechstägigen Lehrgangs auf drei bis vier aufeinanderfolgende Wochenendkurse zu verteilen. Ein weiteres Problem der Lehrgangsarbeit mit Laienbläsern ergab sich daraus, daß die Lehrgänge meist nur Anfänger berücksichtigten und fortgeschrittene Bläser oder Dirigenten nicht genügend Nutzen daraus ziehen konnten. Dieser Schwierigkeit suchte das Hochschulinstitut durch einen sinnvollen Aufbau der Lehrgänge zu begegnen, indem sie differenziert wurden und die Voraussetzungen für die Teilnahme an einem Anfängerlehrgang andere waren, als sie an die Teilnehmer eines Aufbau-Lehrgangs gestellt wurden. Lehrgänge fanden statt in Inzighofen, Hausen im Tal, Waldau, Vahrn (Südtirol), Graz.

AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Ein unbekannter Brief Gustav Mahlers Frühjahr 1903 führte Ernst v. Schuch in Dresden Carl Maria von Webers musikalisch stärkstes Werk, die große romantische Oper „Euryanthe“ auf. Robert Schumann rühmte von ihr 1847: „Es ist Herzblut, sein edelstes, was er hatte . . . Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß“. Richard Wagner, dessen musikdramatisches Lebenswerk sich auf den Errungenschaften der „Euryanthe“ aufgebaut hat wie auf keiner zweiten Opernschöpfung sonst, ihm erschien ihr Textbuch „von herzerreißend lehrreicher Beschaffenheit.“

Angeregt durch jene Dresdener Aufführung, arbeitete ich Textverbesserungs-Vorschläge aus, die

Zeitschrift „Die Musik“ druckte sie, und Januar 1904 erreichte mich aus Wien ein neues Textbuch zur „Euryanthe“, gestaltet von Gustav Mahler, dem folgender Brief beilag:

Sehr geehrter Herr Doktor!

Ihren Artikel, den Sie mir freundlichest zugesandt, habe ich mit Dank empfangen. Ihre Ausführungen haben mich sehr interessiert, da ich selbst mit dem Plan umgieng der EURYANTHE in den auch von Ihnen empfundenen gewaltig störenden Incongruenzen beizukommen. — Inwieweit mir dieß gelungen ist, wollen Sie selbst aus dem Textbuch ersehen, welches die Frucht meiner Bemühungen ist, und das ich Ihnen hier vorlege. Musikalische Aenderungen sind — bis auf 2 Nachspiele und einige geringfügige Varianten, die durch den neuen Text nothwendig geworden — glücklicherweise nicht unumgänglich gewesen, und so, hoffe ich, wird die Aufführung halten, was mir die Proben bisher versprochen: eine fließende, durchaus logische Handlung, der man ohne Widerstreben folgen können wird.

Die vielleicht etwas verblaßte Romantik ist allerdings dem von „Verismo“ und anders ismen überfütterten lieben Publikum nicht mehr schmackhaft zu machen. Aber Unseresgleichen werden vielleicht eine Freude daran haben.

Ihr ganz ergebenster
Mahler

Zwölf Bühnen, am herrlichsten die Stuttgarter unter Max v. Schillings im November 1911, sowie der Rundfunk nahmen sich auf Grund des Klavierauszugs meines Bearbeitungsversuches an; manch anderer Bearbeitung durfte er zum Steinbruch dienen. Im 100. Geburtsjahre Gustav Mahlers möchte es nun gewiß an der Zeit sein, einmal auch den Schicksalen nachzugehen, die Mahlers „Euryanthe“-Neufassung beschieden gewesen sind!

Hermann Stephani

Chopin-Probleme

Etwa 150 Teilnehmer waren zum Internationalen Chopin-Kongreß nach Warschau gekommen, um in Referaten und Vorträgen sowie bisweilen lebhaften Diskussionen die verschiedenen mit Chopin und der polnischen Musikgeschichte verbundenen Probleme zu behandeln. Die Referenten, die in den Sektionen und Plenarsitzungen insgesamt 106 neue Beiträge zur Musikforschung leisteten, stammten aus 21 Ländern, aus je acht ost- und westeuropäischen, aus den USA, Australien, Israel, China und Japan. Als Kongreßsprachen dienten

neben dem Polnischen und Russischen (die stets in eine der westeuropäischen Sprachen übersetzt wurden) das Deutsche, das Französische und das Englische. Als Tagungsort war der im pompösen Monumentalstil erbaute, der polnischen Nation von der Sowjetunion geschenkte Kulturpalast gewählt worden, der auch die polnische Akademie der Wissenschaften und zahlreiche Universitätsinstitute beherbergt.

Um der Fülle der Referate Herr zu werden, hatte man sie in sechs verschiedene Sektionen aufgeteilt, von denen vier immer gleichzeitig tagten. Unter den fünf Chopin-Sektionen fanden die beiden dem Stil und den historischen Problemen des Stileinflusses gewidmeten bei den Referenten den stärksten Anklang. Die zahlenmäßig größte Sektion war jedoch diejenige, in der allgemeine Probleme der polnischen Musikgeschichte abgehandelt wurden. Sie umfaßte etwa ein Drittel aller Referate, so daß dem allgemeinen Forschungsdrang ein kräftiges Ventil geschaffen und die Gefahr allzu großer Einseitigkeit vermieden war. Insgesamt wurde eine Fülle neuen Forschungsmaterials zutage gefördert, wurden ältere Anschauungen berichtigt und neue Probleme gestellt. Als Ausgangspunkt Chopins wurde das kulturelle Leben Warschaus eingehend betrachtet und die polnische Folklore untersucht, deren Tänze und Lieder in Chopins Schaffen so unüberhörbare Spuren hinterlassen haben. Die Beschäftigung mit den Tanzformen, die schon vor Chopin in die Kunstmusik Eingang gefunden haben, ergab, daß der Einfluß Fields bisher immer erheblich überschätzt worden ist. Dagegen wurden künstlerische Verbindungen zum späten Beethoven und zu Clementi aufgedeckt, umgekehrt aber Chopins Einfluß auf zeitgenössische und spätere Meister wie Schumann, Brahms, Liszt, Skrjabin, Szymanowski, auf tschechische und russische Musiker des 19. Jahrhunderts untersucht. Die Rolle des Rhythmus und die der Form in Chopins Werk, die bisher nur unzureichend erforscht waren, erfuhren eine eingehende Behandlung. Das charakteristische Tempo rubato Chopins wurde zu Interpretationsgewohnheiten polnischer Volksmusikanten in Beziehung gesetzt, der strenge formale Bau gerade der scheinbar freien Formen im Schaffen des Meisters nachgewiesen. Eine lebhaft diskutierte entspannte sich um das Problem der geistesgeschichtlichen und musikalischen Romantik. Daß der Kongreß das bisher gültige Chopin-Bild wesentlich verändert hat, ist trotz der vielen wertvollen neuen Ergebnisse kaum anzu-

nehmen. Da jedoch selbst der eifrigste Besucher höchstens ein Viertel aller Referate hat hören können, wird erst der für das Jahr 1961 angekündigte gedruckte Kongreßbericht das Ergebnis deutlich machen und den momentanen Wirkungen des Kongresses Dauer verleihen.

Wilfried Brennecke

HISTORISCHE STREIFLICHTER

Telemanns Beziehungen zu Jena

Über Telemanns Beziehungen zu Thüringen ist man hinlänglich unterrichtet: vier Jahre Tätigkeit als „Konzertmeister“ in Eisenach 1708–1712 sind nicht nur reich und z. T. entscheidend für sein Schaffen gewesen, sie schenkten ihm auch die Möglichkeit, in freundschaftlichem Verkehr mit Johann Sebastian Bach von diesem viel zu lernen, er befreundete sich auch mit Johann Christoph, Johann Bernhard und Johann Nikolaus Bach, er stand sogar Pate bei Johann Sebastian's Sohn Philipp Emanuel, der später sein Amtsnachfolger in Hamburg geworden ist. Die Hochachtung, die er sich zu erwerben verstanden hat, führte zu mannigfachen Beziehungen, sogar Berufungen nach Gotha, Eisenach und Weimar.

Unbekannt ist indessen bisher geblieben, daß er auch zu Jena Beziehungen gehabt hat. Er hatte einen älteren Bruder Mathias Heinrich, der am 23. November 1672 in Magdeburg geboren war und seit 1704 die Pfarrei in Wormstedt bei Apolda betreute. Drei Töchter wuchsen hier in der Pfarre heran, von denen sich die zweite am 24. November 1731 mit dem Schriftgießermeister Johann Georg Gollner (1686–1751) in Jena verheiratete. Bei ihrem zweiten Kinde stand ihr Onkel, der Komponist Georg Philipp Telemann, Pate. Das war im Jahre 1737. Damit ist mindestens ein Telemann-Aufenthalt in Jena amtlich belegt, und wenn auch sein Patenkind in frühestem Kindesalter wieder verstorben ist, so blieb Telemann mit Gollner hinfort aus einem ganz anderen Grunde in Verbindung.

Jena stand damals als Druckort in Deutschland an zweiter Stelle unmittelbar hinter Leipzig. 1553 hatte hier Christian Roedinger die erste Presse eingerichtet. — aus seiner Offizin stammte die berühmte „Editio Jenensis“ von Luthers Gesamtwerken — das staunenswert frühe Aufblühen der Universität hatte ihm und seinen Berufskollegen und -nachfolgern dann Aufträge in Hülle und Fülle verschafft, und bald ließen hier auch nicht nur die sächsischen Herzöge alles, was sie der

Öffentlichkeit mitteilen wollten, drucken, sondern vor allem lieben hier auch die Gelehrten aller Thüringer Städte, ja, sogar die der Nachbaruniversitäten in Leipzig und Wittenberg ihre Werke herstellen. Unvermeidlich ergab sich daraus, daß man daher in Jena auch eine Papiermühle schuf, und von Anfang an gab es hier auch Schriftgießereien. Denn es erwies sich nicht nur als unrentabel, die zentnerschweren Schriften anderswoher zu beziehen — man war auch darauf bedacht, durch immer neue Formen den Druckwerken ein ansprechendes Ansehen zu verschaffen, so daß also die Jenaer Schriftgießer hinreichend mit heimischen Aufträgen versehen waren, bald aber ihre Erzeugnisse auch anderswohin absetzen konnten. Wie in den anderen Berufen, so finden wir auch bei den damaligen Schriftgießern den Brauch, daß sie sich ihre Frauen aus dem gleichen Berufe holten, und so mag es sich erklären, daß Gollners Vater durch Heiraten in den Besitz der beiden großen Gießereien von Fincelius und Roem gekommen war, was seinem Sohne und Erben die Möglichkeit bot, seinen einzigen Konkurrenten Joachim Ernst zu überflügeln. Damit stand Johann Georg Gollner als der bedeutendste Jenaer Schriftgießer zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges unbestritten da.

Von Anfang an sind nun in Jena auch Noten gedruckt worden. Verschiedene Gesangbücher bezeugen dies unwiderleglich, gute Musiker (Gastorius, Quittschreiber, Erich, Saluhr u. a.) wußten ihre Kompositionen in Druckwerken allgemein bekanntzumachen, so daß sich also auch der Jenaer Notendruck durch seine Sauberkeit und sein ansprechendes Äußere vorteilhaft von dem anderer Städte unterschied. Steinmann, Richzenhain und Nisius behaupteten sich jahrzehntelang in ihrer führenden Stellung als Drucker von Musikwerken. Dasselbe können wir von Gollner behaupten.

Hier nun berührten sich die Interessen von Gollner und Telemann. Man hat Telemann vielfach als „Vielschreiber“ bespöttelt und dies im Hinblick auf seine fast unwahrscheinliche Produktivität auch für berechtigt erachtet. Er hat ja nicht nur in die Tausende zählende Kantaten, Motetten, Suiten, Opern komponiert, sondern sie auch meist eigenhändig in Zinkplatten gestochen. Den damit unvermeidlich verbundenen Zeitverlust hat er selbst am allertiefsten bedauert. Da verheiratete sich nun seine Nichte mit dem Jenaer Schriftgießer Gollner — was also lag näher, als daß sich Telemann mit diesem über die Besserung des Notendrucks unterhielt? Vergleicht man einmal Goll-

ners Notendrucke, die vor dem Jahre 1737 entstanden sind, mit denen der nächsten Jahre — Gollner ist ja erst 1751 gestorben, so fällt einem sofort eine unverkennbare Verbesserung und Verschönerung auf, die dann von anderen Gießern und Druckern nachgeahmt worden ist, bis sie ihre Vervollkommnung durch Breitkopf & Härtel in Leipzig erfahren hat. Leider sind die Zusammenhänge noch nicht im einzelnen untersucht — nur daran kann kein Zweifel bestehen, daß Telemanns Einfluß auf Gollner den entscheidenden Anstoß gegeben hat zu dem grundlegenden Wandel, der sich 1737 in Gollners Schaffen offenbart.

Herbert Koldi

MISZELLEN

Aufgaben eines Funk-Landesstudios

Im Vordergrund des Rundfunk-Hörer-Interesses steht die Arbeit der jeweiligen Hauptsender von Bremen bis München. Die Tätigkeit der „Filialen“, der sogenannten Landesstudios, wird zumeist minder beachtet. Mit ihrer Funktion können jedoch die Studios dem Gesamtprogramm eine eigene Farbe geben, die man nicht unterschätzen sollte. Als ein besonders auffallendes Beispiel, wie jene Farbakzente gesetzt werden können, wenn die gestellte Aufgabe sinnreich erweitert ist, sei hier auf das Landesstudio Rheinland-Pfalz des Südwestfunks in Mainz hingewiesen — um dieses Beispiel herauszugreifen, das in der Grundstruktur charakteristisch für alle Studios genannt werden darf.

In Mainz wird die grundsätzliche, vom Hauptsender gestellte Aufgabe sowohl beim Studio-Direktor Theodor-Wilhelm Zwermann als auch bei dem jungen, seit 1953 in Mainz tätigen Leiter der Musikabteilung, Helmut Siebler, so formuliert: *„Das Studio ist die Stimme des vielgestaltigen Rhein- und Mosellandes und der Pfalz. Unser Programm versucht, der Bevölkerung dieser alten Kulturlandschaft sowohl darzustellen, was — aus der Vergangenheit herüberraend — ihr Leben heute trägt und formt, als auch das aktuelle Geschehen des Landes zu vermitteln und zu deuten. Darüber hinaus aber gilt es, die Vergangenheit des Rheinlandes und der Pfalz sowie die Gegenwart des Landes Rheinland-Pfalz als Teil größerer, umfassender Entwicklungen und Geschehnisse zu sehen“.*

Auf dem uns hier interessierenden Sektor der Musik sieht diese Aufgabenstellung so aus: Musik, die aus der Landschaft entstanden ist und die aus der Landschaft in die größeren Bereiche strahlt oder gestrahlt hat. Die wichtigste Arbeit liegt auf

dem Gebiete der *Volksmusik*. Quellen sollen aufgespürt werden, und aktuelle Veranstaltungen wollen einen Querschnitt durch das Musikleben des Landes — erweitert auf alle Zweige der Musik — bieten. Da das Sendegebiet den unterschiedlichen Landstrich von Remagen bis Landau in der Pfalz, von Sieg bis Trier umfaßt, stellt sich eine interessante Vielfältigkeit ein, der das Programm gerecht werden muß. Die einzelnen Volksstämme, im Westerwald oder an der Mosel, in der Pfalz oder im Mittelrhein-Gebiet, zeichnen sich in ihren Charakteren auf dem musikalischen Gebiet besonders deutlich ab. Ständige Sendereihen tragen dieser Tatsache Rechnung, so „Heimische Künstler musizieren“ und „Heimische Komponisten“, dann „Chöre der Heimat“, Laienorchester und Blaskapellen, die unter dem Titel „Aber die Musici bleiben bestehen“ vorgestellt werden. Auch „Schüler singen und spielen“, „Das schöne Volkslied“ wird gepflegt, aber nicht unkritisch: „Heimatlied-Dichtung oder Wahrheit?“. Diese Sendung befaßt sich aus Anlaß der anhaltenden Flut von sogenannten Heimatliedern aus allen Landschaften mit einer kritischen Gegenüberstellung von echtem Heimatgefühl und falschem Landschaftszauber und will dem guten Geschmack auf die Beine helfen.

In Mainz spürt man nun über diese in allen Landesstudios selbstverständliche Arbeit hinaus eine bemerkenswerte eigene Initiative, ein sehr selbständig profiliertes Programm, das von einer klugen, intensiv durchdachten Planung und Gestaltung zeugt, wie man sie nicht überall antreffen kann. Als Ergänzung des Bildes, das vom Musikleben der einzelnen Landschaften gegeben wird, weist man zum Beispiel in mehreren Sendereihen auf die musikalischen *Bildungsstätten* hin, die in kritischen Berichten bekanntgemacht werden. Eine Reihe „Das Musikporträt“ mit der Vorstellung des jeweiligen Musiklebens der einzelnen, auch der kleineren Städte, ist geplant. Ein „Konzert junger Künstler“ wird in Kaiserslautern in Verbindung mit der Volkshochschule laufend veranstaltet und später gesendet. Hiermit und mit anderen Sendereihen des Landesstudios wie „Junge Künstler musizieren“ und „Nachwuchs stellt sich vor“ hilft man dem Nachwuchs in einem sehr zu begrüßenden Maße.

Ein besonderes Gebiet, das in Mainz beispielhaft gepflegt wird, ist die *Musikgeschichte*. Vom Funk geht nun eine Arbeit aus, bei der junge und auch arrivierte Wissenschaftler neben Musikpublizisten die Historie vorführen. Da mit Hilfe von Neu-

aufnahmen alter, oft vergessener Werke eine klingende Musikgeschichte gegeben werden kann wie an keiner zweiten Stelle, kommt dieser Tätigkeit besondere Bedeutung nicht nur für den Hörer des Studio-Programmes zu. So gab es z. B. „Reisen mit Mozart“ im historischen Bereich des kurpfälzischen Hofes. Dann wurde der Einfluß Mannheims auf die europäische Musik untersucht. Diese Themenstellung dehnt sich in einer neuen Sonderreihe des kommenden Winters aus und bringt Auswirkungen von musikalischen Ereignissen früherer Zeiten auf die Musik der Welt. Der Trierer Wissenschaftler R. Ewerhart entdeckte Kompositionen des jungen Händel, zumeist katholische Kirchenmusik aus Händels Italien-Jahren. Diese Werke erklangen hier erstmals über den Funk. Die Beziehungen zwischen dem Karneval, der in Mainz eine große Rolle spielt, und der Musik wurden für die Zeit der letzten 500 Jahre untersucht. Reizvolle Ergebnisse bildeten ein erfolgreiches Resultat. Die Orgeln der Landschaften wurden in einer weiteren Sendereihe zum Klingen gebracht. Viele alte Kleinmeister, die vergessen waren, wie die Kurmainzer Musiker Zach, Hoffstetter (Amorbach), Righini, Sterkel, Wenzel-Stich, dann auch aus diesen Landschaften stammende Interpreten werden dem Hörer nahegebracht. So bedeutende Musiker wie Fischer-Dieskau, Wanschermann und Kehr mit seinem bedeutenden „Mainzer Kammerorchester“ und Laaffs „Collegium musicum“ haben sich zur Verfügung gestellt, alte Werke — bis hin zu Liedern des Mainzers Peter Cornelius — aus den Truhen lebendig zu machen. Wo eine deutliche Resonanz der Hörer erzielt wird, gibt man auch öffentliche Konzerte mit jenen Werken der alten Kleinmeister, beispielsweise in Kaiserslautern oder an historischen Stätten (Trifels) und in Bad Bertrich. Seregnaden-Konzerte haben sich wertvoll erwiesen und lösten die „Bunten Abende“ ab, die hier von dem Fernsehen und von Reisetripps allein übernommen werden.

Da im Gegensatz zu den Hauptsendern das Landesstudio darauf angewiesen ist, aus der Begrenzung der Thematik eine sinnvolle Aufgabe zu entfalten, da hierbei dem Ideenreichtum und der Arbeitsintensität des Studio-Musikabteilungs-Leiters fast alles überlassen ist, kaum Ideen von außen herangetragen werden, ist es erfreulich, daß sich zumindest in Mainz ein so reges und wirkliches Funk-Musikleben in einem weithin anregenden und vorbildlichen Maße entfalten konnte.

Wolf-Eberhard von Lewinski

UNSERE GLOSSE

Das Programmheft

Es ist heutzutage üblich, dem Besucher von Oper und Konzert Programmhefte zu überreichen. Ein guter Gedanke; denn vielfach enthalten diese Schriften nicht nur Besetzungsangaben der Oper oder die Vortragsfolge des Konzerts, sondern sie erweisen sich oftmals als vorzüglich redigierte Hefte, die mit Wort und Bild den Werken und auch dem Besucher der Veranstaltungen dienen wollen. Im Text werden historische Zusammenhänge aufgezeigt, wird zur Problematik der Oper oder des Konzertwerkes Stellung genommen; kurzum, man ist bemüht, ein möglichst lebendiges Bild von Wert und Bedeutung des künstlerischen Ereignisses zu entwerfen. Bilder tragen dazu bei, die Zusammenhänge zu verdeutlichen. So ist das Programmheft von heute weit über den alten Theater- oder Konzertzettel hinausgewachsen; es möchte in seiner vielgestaltigen Form ausschließlich dem Musikfreund dienen.

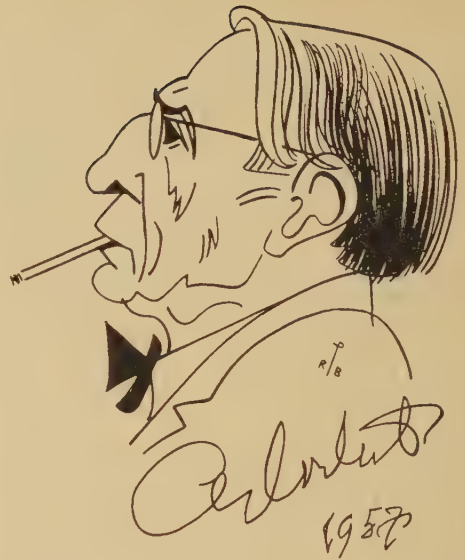
Wie aber ist die Situation? Oftmals erreicht der Theater- oder Konzertbesucher erst in letzter Minute die Stätte der Aufführung. Er stürmt zur Garderobe, um seinen Mantel abzulegen, kramt in seinen Taschen nach der Eintrittskarte, erwirbt sich rasch noch ein Programmheft und stürzt auf seinen Platz. Schon wird es im Zuschauerraum dunkel; kaum noch, daß wenigstens eine Minute Zeit bleibt, einen Blick auf die Liste der Sänger oder auf das zur Aufführung angekündigte Stück zu werfen. In der Pause — nun, da gibt es Gespräche zu führen. Unbeachtet bleibt das Programm, höchstens die Bilder werden einmal flüchtig angeschaut. Erst nach der Vorstellung in der Straßenbahn oder im Wagen nimmt man sich Zeit, das Heft zu studieren.

Damit ist der Sinn der Publikation ins Gegenteil verkehrt. Was der Vorbereitung und damit dem erhöhten Verständnis dienen sollte, wird zur Erinnerung an Vergangenes. Wie wäre es, wenn entweder der Besucher rechtzeitig zur Vorstellung käme, oder aber, wenn die Möglichkeit geschaffen würde, das Programmheft bereits mit der Eintrittskarte zu erwerben? a.

VOM MUSIKALIENMARKT

Ein historisches Dokument

Mit Georg Rhan, *Musikdrucke III: „Symphoniae jucundae 1538“* (herausgegeben von Hans Albrecht, Bärenreiter, Kassel 1960, DM 39.—) scheint



Alfred Cortot

Aus: R. P. Bauer: Im Konzertsaal karikiert
(Albert Langen / Georg Müller, München)

ein besonders wichtiges historisches Dokument vorzuliegen. Denn diese *Symphoniae jucundae* waren der allgemeinen Musikgeschichtsschreibung durchaus bekannt, aber, wie sich jetzt herausstellt, unter recht irrtümlichen Voraussetzungen. Luthers Vorwort zu diesem Werk hat bisher zu der Annahme verleitet, es handle sich in dieser Sammlung um kirchliche oder womöglich gar liturgische Sätze, obwohl diese 52 Motetten von Mouton, Senfl, Forster, Verdelot, Ducis, Isaac und vielen anderen keine detempore-Bindung erkennen ließen. Nun hat der Herausgeber Hans Albrecht in einem sorgsam erarbeiteten Vorwort die Bestimmung dieses Werkes als die eines Musizierbuches für Liebhaber in geselligen Stunden (daher: *jucundae*) diagnostiziert. Diesem Charakter entspricht sowohl der Untertitel „*atque adeo breves 4 vocum*“ wie die eindeutige Bevorzugung von Sätzen mit auffallend geringen technischen Ansprüchen bis nahe an die Homophonie heran und schließlich auch das völlig bunte Nebeneinander der Sätze, darunter auch einiger Mariengesänge, und der Autoren mit relativ vielen Incerti. Es handelt sich also um eine ausgesprochene Anthologie, wenn die Texte der Sätze auch dem damaligen motettischen Sprachraum aus dem Alten und Neuen Testament in erster Linie entstammen und daher durchweg lateinisch gehalten sind. Druck

und Ausstattung des Bandes sind von jener hervorragenden Qualität, die man von dieser Stelle gewohnt ist. Die Editionstechnik geht indessen bewußt und fast ein wenig revolutionär, wie das ausführliche Nachwort zu verstehen gibt, einmal den Weg des Verzichts auf eine kritische Konkordanz, weil sie, wie einleuchtend begründet wird, gerade bei einem Sammelwerk so gut wie unmöglich, aber auch unnötig ist; doch fehlt der übliche kritische Bericht sowie eine sehr dankenswerte Zusammenstellung kurzer Biographien der Autoren keineswegs. Die Übertragung hält sich auch in der Tonhöhe streng an die Vorlagen, wodurch ein nicht ganz einheitliches Bild entsteht; der Normalfall des Originals mit Discant-, Alt-, Tenor- und Baß-Schlüssel wird durch viele Abweichungen wie z. B. Violin-, Mezzo- oder gar Tenor-Schlüssel für den Diskant unterbrochen, so daß auch die Übertragung viel mit oktavierenden Violinschlüsseln arbeitet oder oft auch sehr tiefe Lagen der einzelnen Stimmen in Kauf nimmt und auf die Frage der heutigen Besetzung dieser Gesänge — sofern es sich nicht um den klaren, hier naheliegenden Männerchorsatz handelt — nicht weiter eingeht. Otto Riemer

Italienische Orgelmusik

Von der Edition Zanibon, Padua, liegen uns drei Hefte mit zeitgenössischer italienischer Orgelmusik vor: eine „Giga“ von Ullisse Matthey, „Tre Composizioni“ (Preludio, Intermezzo, Fantasia) von Guido Alberto Fano und „Fantasia e Fuga“ von Tamara Mormone. Sämtliche Stücke sind polyphon gut gearbeitet und formal sicher disponiert. Wer jedoch wesentliche Beiträge zur Orgelmusik unserer Zeit erwartet, wird enttäuscht. Man hat eher den Eindruck, als habe bei diesen Komponisten die Auseinandersetzung mit Bach und Händel erst begonnen. So muten namentlich die beiden ersten der drei Kompositionen Fanos wie gekonnte Konservatoristenstudien im Stile Bachs an. Nur die Fantasie weist gelegentlich aparte Reizklänge auf, kontrapunktiert dann aber auch wieder über weite Strecken brav in der Manier des Hochbarock. Etwas freier bewegt sich Tamara Mormone, die dem ebenfalls überwiegend polyphon bestimmten Klangbild einige harmonische Nuancen gibt, welche nicht weitab von denen ihres Landsmannes Puccini liegen. Matthey schließlich erreicht in seiner rhythmisch recht lebendigen Giga durch etwas weiter ausgreifende, wenn auch ebenfalls im barock-klassischen bis romantischen Stil durchgeführte Modulationen

eine gewisse harmonische Perspektive und Beweglichkeit. Die technischen Anforderungen, die gestellt werden, sind verschieden, doch sollte ein halbwegs versierter Organist mit allen Stücken gut zurechtkommen.

Musik für Gitarre

Aus einer bei der Universal Edition erschienenen Sammlung liegen uns eine „Suite für zwei Gitarren“ von Giovanni Battista Marella sowie „Quatre pièces brèves“ von Frank Martin vor. Die vier Sätze der in A-Dur stehenden Suite Marellas sind anspruchsloses, aber melodisch ansprechendes Musiziergut, das stilistisch etwa zwischen Barock und Empfindsamkeit einzuordnen ist. Spieltechnisch fallen der ersten Gitarre die größeren Aufgaben zu. Formale Konzentration und eine aparte Harmonik auf der Grundlage erweiterter Tonalität kennzeichnen die vier kurzen Sätze Martins, die sich mit Bezeichnungen wie Prélude, Air, Plainte und Comme une gigue wenigstens stimmungsmäßig als dem Geist der Suite verwandt erweisen. Technisch dürften sie nicht ganz einfach sein, dem Spieler aber mannigfache Möglichkeiten erschließen. Beide Veröffentlichungen sind von dem Herausgeber Karl Scheit ausgiebig bezeichnet und mit Fingersätzen versehen, daher auch von instruktivem Wert.

Ein Lautenkoncert von Antonio Vivaldi hat Siegfried Behrend für Gitarre und Streicher frei bearbeitet (Sirius-Verlag, Berlin). Wie weit die Bearbeitung geht, ist schwer zu sagen, da uns das Original nicht vorliegt. Anscheinend hat Behrend aber sowohl in den Orchestersatz als auch in die Form eingegriffen und wohl mehr die Belange des Soloinstrumentes als die stilistische Treue im Auge gehabt. Die drei knappen Sätzchen stellen bei ganz einfach gehaltenem Streicherpart dem Solisten dankbare, wenn auch nicht allzu schwierige Aufgaben. Musikalisch gehören sie kaum zu den großen Wurfen des Komponisten.

Willi Wöhler

Alte geistliche Musik

In der Titelseihe „Polyphonia sacra“ ist der Arno Volk-Verlag, Köln, bestrebt, wenig und unbekannte Werke geistlicher Musik von den Meistern aus dem großen, unerschöpflichen Raum des 16. bis 18. Jahrhunderts wieder dem praktischen Gebrauch zuzuführen. Zu nennen sind: Antonio Caldara: „Laudate pueri Dominum“; Orlando di Lasso: „Drei Motetten“; Jan Pieters Sweelinck: „Cantiones sacrae“; Georg Friedrich Händel: „Donna,

che in ciel". Den Ausgaben liegen schwer zugängliche Erstsammlungen oder frühe Gesamtausgaben zugrunde, und die Herausgeber sind mit kritischer Objektivität und Gewissenhaftigkeit zu Werke gegangen. Gestalt und originaler Klang der Musik wurden unangetastet gelassen. Notwendige Korrekturen sind in teilweise ausführlichen Revisionsberichten begründet. Und wenn sich die Aussetzung des Basso continuo als zweckmäßig und empfehlenswert erwies, dann wurde sie von dem Herausgeber bescheiden als Vorschlag notiert. Der Beweglichkeit in der Wiedergabe sind also keinerlei Hindernisse gesetzt. Ein besonderes Verdienst muß der Neuausgabe von Caldaras Kantate „Laudate pueri Dominum“ zugesprochen werden. Dieser klangvolle Meister des spätvenezianischen Stils war bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hochberühmt. Die unübersehbare Fülle seines Schaffens ist bis heute noch nicht erfaßt. Deshalb ist jede Einzelercheinung seines Werkes besonders zu begrüßen. Handels Kantate „Donna che in ciel“ besitzt eine besondere Aktualität. Ihr Titel war wohl bekannt, jedoch wurde die Komposition von der Handel-Forschung nicht beachtet. So erscheint sie hier erstmalig im Druck, also als Erstausgabe. Die Kantate ist ein Auftragswerk, das Händel während seines Aufenthaltes in Rom zur Ausgestaltung der großen Erinnerungsfeiern im Jahre 1708 an das große Erdbeben im Jahre 1703, das Mittelitalien heimgesucht hatte, schrieb.

Joachim Herrmann

Motetten von Josquin

In dem von A. Smijers herausgegebenen Gesamtwerk Josquins' legt die Vereinigung für niederländische Musikgeschichte jetzt als 46. Lieferung ein Bändchen Motetten vor: „Werken van Josquin des Prés. Motetten“. Die von M. Antonowycz besorgte Ausgabe ist mit dem vollen Rüstzeug des Historikers gemacht. Sie verzeichnet die Quellen und Vorlagen und gibt die Abweichungen derselben untereinander ebenso sorgfältig an wie die notwendigen Korrekturen des Herausgebers. Es handelt sich um drei lateinische Motetten im vierstimmigen Satz für gemischten Chor in der bekannten, vergeistigten Faktur des großen Niederländers, mittelschwer und von feiner klanglicher Wirkung.

Fritz Bose

Hanns Jelinek: „Parergon“

Der fast sechzigjährige Wiener Hanns Jelinek ist sozusagen der Unterhaltungsmusiker bei den Dodekaphonisten. Das darf nicht geringgeschätzt

aufgefaßt werden: sehr ernsthaft ist der Versuch Jelineks, der neuen Methode den Divertimento-Geist abzuwingen. Bisher spürt man freilich zu deutlich jenen Zwang, so daß keine positive Antwort, ob solche Töne der „leichten Muse“ im seriellen Verfahren überhaupt möglich sind, gegeben werden kann. Fünf Klavierstücke aus seinem sogenannten „Zwölftonwerk“, das er „den Ausführenden zur Benützung, den Zuhörenden zur Ergötzung, den Lehrenden zur Anregung, den Lernenden zur Anleitung geschrieben und allen Freunden und Liebhabern der Komposition mit Zwölftonreihen“ zueignete, hat Jelinek jetzt instrumentiert (Universal Edition Wien). Unter dem Titel „Parergon“ sind Walzer, Sarabande, Gavotte, Siciliano und Marsch zusammengefaßt. Den Titel — ein „Nebenwerk“ — kann man wörtlich nehmen. Man hat den Eindruck, daß Unvereinbares gekoppelt, daß im Stil von gestern mit den Mitteln von morgen gearbeitet wurde. Dabei hat Jelinek zweifellos geschickt und effektiv instrumentiert, beispielsweise den Marsch, dessen Thema im Fagott beginnt und zu Tschaiowsky-ähnlichen Wirkungen gelangt.

Wolf-Eberhard von Lewinski

DAS NEUE BUCH

Musikinstrumente

Mit einer Fachbuchreihe hat der Frankfurter Verlag „Das Musikinstrument“ ein die Herausgabe seiner Zeitschrift vorzüglich ergänzendes Unternehmen begonnen. Die beiden ersten Bände der Reihe, Sourène Arakélian: „Die Geige, Ratschläge und Betrachtungen eines Geigenbauers“, (DM 8.—) und Otto Funke: „Das Klavier und seine Pflege, Theorie und Praxis des Klavierstimmens“ (DM 6.60), wollen nicht nur dem Fachmann förderliche Anregung geben, sondern auch Musikern und Musikfreunden ein Wegweiser sein, die Kenntnis von Bau und Pflege ihres Instrumentes zu vertiefen. Es ist durchaus kein Mangel, daß der Verlag dazu auf eine bewährte ältere Arbeit zurückgegriffen bzw. eine bemerkenswerte Abhandlung aus fremder Sprache dem deutschen Leser zugänglich gemacht hat. Die Schrift des iranischen Geigenbauers Arakélian ist bereits 1952 in einer französischen Übersetzung von Marie Arakélian erschienen, aus der sie 1958 von Antoine Billot unter Mitarbeit von Adolf König und H. K. Herzog ins Deutsche übertragen wurde. Dieser lange Weg hat sich gelohnt; denn die Überraschung, einen Iranier als Theoretiker und Praktiker des

Geigenbaues kennenzulernen, weicht bald starkem Interesse an seinen Ausführungen. Hier ist nicht einfach in abgekürzter Form wiederholt, was schon umfangreichere Bücher zu diesem Thema gebracht haben, sondern aus ganz eigener Sicht und Erfahrung werden die Hauptprobleme dargestellt, und ihre Behandlung ist um anregende, ja neuartige Gedanken bereichert. Mit Recht hebt der Schweizer Geigenbaumeister Adolf König in einem Geleitwort daraus die Hinweise auf die vielumstrittene Zusammensetzung des Cremoneser Lackes hervor. Die Anregung des Verfassers, die Herkunft der alten italienischen Lacke in den Orient zu verfolgen, verdient gerade im Hinblick auf die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge in der Entwicklung der Musikinstrumente besondere Beachtung.

Der zweite Band der Reihe bringt Otto Funks 1940 erstmalig unter dem Titel „Theorie und Praxis des Klavierstimmens“ erschienene, 1946 unter dem neuen Obertitel „Das Klavier und seine Pflege“ zum zweiten Male aufgelegte Schrift in einer der zweiten Ausgabe entsprechenden dritten Auflage. Alles Wissenswerte bzw. das, was ein verantwortungsbewußter Klavierspieler über sein Instrument wissen sollte, ist in dem Büchlein enthalten, immer aber mit der Betonung, nicht das am Klavier selbst zu versuchen, was man besser dem geschulten und erfahrenen Fachmann überläßt. So will die bis ins einzelne gehende und sehr instruktive Anleitung zum Klavierstimmen zwar zeigen, wie es gemacht werden muß, aber nicht jeden Klaviereigentümer verführen, dies nun seinerseits zu erproben. Dieser möge sich vielmehr an das letzte Kapitel „Praktische und zweckmäßige Klavierpflege“ halten. Man würde das Büchlein noch lieber empfehlen, entspräche dem vorzüglichen Inhalt auch die sprachliche Form. Wir wollen von einem guten Klavierbaumeister keine vollendete Sprachbehandlung verlangen; was uns aber hier stilistisch zugemutet wird, übersteigt oft das Maß des Erträglichen. Es ist unverständlich, daß der Verlag daran keinen Anstoß genommen hat. Es hätte ihm doch ein Leichtes sein müssen, von einem seiner Mitarbeiter eine sprachliche Überarbeitung vornehmen zu lassen, die wir jedenfalls für eine vierte Auflage dringend fordern.

Von Adolf König, der schon in Verbindung mit dem Buche von Arakélian erwähnt wurde, ist noch die Schrift „Die Schweizer Geige, ihre Entwicklung zur klassischen Form und ihre Herstel-

lung in der Gegenwart“ zu nennen (Paul Haupt Verlag, Bern, Band 29 der Hochwächter-Bücherei, DM 4.80). Dieses kleine Heft von 36 Seiten führt uns zunächst in die schweizerische Geigenbauschule Brienz, deren Vorsteher der Verfasser ist. Über die Tätigkeit und den Schülerkreis dieses noch jungen Instituts gibt er einen in Tagebuchform gehaltenen, sehr lebendigen Bericht. Daraus ist zu entnehmen, daß die Schweizer Einrichtung mit fünf Schülern zahlenmäßig erheblich kleiner ist als die Mittenwalder Schule und mehr den Charakter eines Meisterateliers hat. Was im folgenden Kapitel auf wenigen Seiten über Bau und Entwicklung der Geige gesagt wird, ist allerdings zu summarisch und oberflächlich, um den anspruchsvollen Untertitel der Schrift zu rechtfertigen. Besonderes Interesse darf dagegen das Kapitel „Eine Sammlung von Schweizer Geigen“ beanspruchen. Es handelt sich um die Privatsammlung von Prof. H. Hanselmann, die etwa 200 von Schweizer Berufs- und Dilettantengeigenbauern hergestellte Instrumente umfaßt und als Leihgabe in der Brienzener Geigenbauschule untergebracht ist. Durch eine Reihe guter Bilder aus der Schule und der Geigensammlung wird die Bekanntheit mit diesen beiden Schweizer Einrichtungen belebt.

Alfred Berner

Musica sacra in unserer Zeit

Der erste Deutsche Kirchenmusikertag 1959 hat seinerzeit in Öffentlichkeit und Presse ein spürbares Echo gefunden, das nicht nur von den Konzerten und Gottesdiensten, sondern gleicherweise von den dort gehaltenen Vorträgen ausgelöst wurde. Diese Vorträge sind nunmehr unter dem Titel „Musica sacra in unserer Zeit“ zusammengefaßt und in Buchform erschienen (Verlag Merseburger, Berlin 1960, DM 8.60). Der Titel des Buches hat programmatischen Charakter. Wer das Angebot an Kirchenmusik in Groß- und Kleinstädten (und nicht gerade selten auch schon in Dörfern) betrachtet, wer die Neuerscheinungen auf dem Musikalienmarkt beobachtet, wer in der kirchenmusikalischen Presse die mancherlei aktuellen, gelegentlich erregenden Fragen und Auseinandersetzungen verfolgt, dem wird klar, daß in unserer Zeit die Musica sacra offenbar ein Faktor des musikalischen Lebens ist, der Anspruch auf Beachtung hat. Wie und wo solcher Anspruch begründet ist, zeigen die hier vereinigten Vorträge in exemplarischer Weise. Ihre Thematik reicht von einer ausgezeichneten Lage-Diagnose (Söhngen) über Standesfragen (Högner) und ein historisches

Thema (*Forchert*) bis hin zu aktuellen Kompositionsfragen (*Zimmermann*). Diesen von evangelischen Referenten behandelten Themen stehen zwei aufschlußreiche Referate aus katholischer Sicht zur Seite, die sich mit dem gregorianischen Choral (*Bommi*) und dem Apostolat der Kirchenmusik befassen (*Overath*). Gerade dieses Gegenüber von Evangelisch und Katholisch bedeutet ein Besonderes: Korrespondenz und Profilierung. Jenseits der Konfession steht der Vortrag über die neuere Entwicklung der elektronischen Musik (*Winckel*), der nicht nur interessante Informationen vermittelt, sondern auch mit dem Abschnitt „Automation der Musik“ im Leser Fragen über Fragen auslöst.

Otto Brodde

Ein Führer durch Bachs Kantaten

Das Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs ist auch heute noch in seiner Gesamtheit nur wenigen Experten bekannt; seine Aufführungsziffern stehen hinter denen der übrigen Werke Bachs erheblich zurück. W. G. Whittaker kann sich jedoch rühmen, sämtliche über 200 Kantaten mindestens einmal aufgeführt zu haben, und versichert uns glaubwürdig, daß die Vertrautheit mit dem Kantatenwerk Bachs, die durch eigenes Anhören erworben wurde, durch keine noch so genaue Kenntnis der Partituren ersetzt werden kann. Seine Beobachtungen und Erfahrungen hat er in einem umfangreichen, zweibändigen Werk „*The Cantatas of Johann Sebastian Bach, Sacred and Secular*“ (London, Oxford University Press 1959) niedergelegt, das jetzt, eineinhalb Jahrzehnte nach seinem Abschluß, aus dem Nachlaß des inzwischen Verstorbenen unverändert herausgegeben worden ist.

Das Buch, dessen wertvolle und solide Ausstattung beste Tradition verrät, kann heute leider nicht mehr dieselbe Aktualität beanspruchen, die es bei seinem Abschluß hatte; allzuviel ist seither von der Forschung korrigiert und in ein anderes Licht gerückt worden. Doch zielt die Absicht des Autors ohnedies nicht so sehr auf eine Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der Bachforschung als auf eine Darstellung der musikalischen Schönheiten; und hier darf man freilich dem Verfasser — soweit es sich um echte Werke J. S. Bachs handelt — weitgehend beipflichten. Ausführliche Exkurse behandeln Bachs Entlehnungen, Bachs Rezitative, seine Choralbearbeitungen und die Beziehungen zwischen dem Weihnachts-Oratorium und den drei weltlichen Kantaten 213—215. Auch

hier sind wiederum diejenigen Partien am meisten lesenswert, die sich mit aufführungspraktischen und stilistischen Fragen befassen, während etwa das Festhalten an Terrys These von der umgekehrten Parodiefolge Weihnachtsoratorium → weltliche Kantaten nach Scherings Widerlegung im Bach-Jahrbuch 1933 schwer verständlich bleibt. Jede Kantate wird Satz für Satz einzeln besprochen, wobei freilich die Übersetzung der wichtigsten Textpartien ins Englische viel Raum einnimmt. Auch geht dabei leicht der Blick für größere Zusammenhänge verloren, und es ist wohl typisch für die Zielsetzung des Autors, daß wir wohl über Bachs Musik und ihre Aufführungsprobleme vieles erfahren, wenig aber über die geistige Welt, die die Kirchenkantate, ihre Texte, ihre spezifischen Formen, ihre Symbolik und endlich auch einen Johann Sebastian Bach als ihren Vollender hervorbringen konnte.

Mag es auch erfrischend sein, von alldem einmal völlig absehen zu können und nur der Musik selbst gegenüberzustehen, so wünschte man doch, wenigstens auf musikalischem Gebiet verläßlich geleitet zu werden. Wenn aber dem Leser gleich zu Anfang das sogenannte „Kleine Magnificat“ als ein echtes Werk Bachs schmuckhaft gemacht werden soll, dann fragt man sich ernstlich, ob die Fähigkeit des Autors, das Charakteristische an Bach zu erkennen, wirklich mit seiner Begeisterung für dessen Musik Schritt halten konnte. Diese Begeisterung freilich steht außer allem Zweifel.

Alfred Dürr

Briefe Mozarts

„Ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein Dichter. Ich kann die redensarten nicht so künstlich eintheilen, daß sie schatten und licht geben; ich bin kein mahler. ich kann sogar durchs deüten und durch Pantomime meine gesinnungen und gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein Tanzer. ich kann es aber durch töne; ich bin ein Musikus.“ In diesen Sätzen aus einem Briefe an den Vater widerlegt sich Mozart eigentlich selbst. Daß er „ein Musikus“ ist, wissen wir alle; aber daß er „in redensarten licht und schatten“ geben kann, das zeigt schon der obige Ausschnitt. Und Wolfgang Amadeus hatte durch die zahlreichen Reisen viele Gelegenheit zum Briefschreiben und tat es offenbar gerne. Mit dem fernen Vater, mit Angehörigen und Freunden konnte er sich so aussprechen über alles, was ihn betraf. Wie erschütternd sind seine Briefe aus Paris nach dem Tode der Mutter; wie aufschlußreich seine ästhetischen Be-

trachtungen bei der Komposition der „Entführung“; wie sorgsam die Briefe an seine Frau; wie humorvoll vor allem die an das Augsburger „Bäse“; wie klar und deutlich seine Urteile über Bekannte, Zeitgenossen und Künstler.

Schon Schiedermais zählte in der ersten Gesamtausgabe über 350 Stück, und kleinere, wenn auch meist unwichtigere, tauchen vor allem im Zuge der neuen Mozart-Gesamtausgabe auf. Um Mozart aus ihnen kennenzulernen, genügt eine Auswahl. Eine solche liegt jetzt vor: „Mozart-Briefe“, herausgegeben von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (Fischer-Bücherei 1960). Die Herausgeber sind bekannte Kenner der Materie. Sie taten gut daran, nicht Bruchstücke zu geben, sondern ganze Briefe, denn aus ihnen sprechen „Licht und Schatten“ besser als aus Stücken. Kurze Anmerkungen weisen den Leser auf heute nicht mehr gebräuchliche Ausdrücke, auf Personen und Werke hin. Ein schöner, empfehlenswerter Band. *Paul Mies*

Zur steirischen Musikforschung

Der Name des Musikers *Heinrich Eduard Josef von Lannoy* ist in der Musikgeschichte einzig bekannt aus seiner Mitarbeit am „Vaterländischen Künstlerverein“, jenen 85 Variationen „über ein vorgelegtes Thema von Diabelli“, das auch Beethoven zu seinen Diabelli-Variationen anregte. Dem Verfasser der Arbeit über Lannoy, *Wolfgang Suppan*, (Bd. 2 der Reihe 4 „Beiträge zur Steirischen Musikforschung“ der „Musik aus der Steiermark“, Akad. Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1960) verdanken wir die Aufdeckung der Genealogie des ursprünglich belgischen Adelsgeschlechtes, das 1808 auf der steirischen Herrschaft Wildhaus sesshaft wurde, und die Durcharbeitung des Nachlasses des trefflichen Musikers in der Bibliothek des Steiermärkischen Landeskonservatoriums. Graz (seit 1808) und Wien (seit 1820) sind — von Wildhaus aus — die Stationen seines künstlerischen Wirkens. Er war in Wien bis 1848 der Leiter der „Concerts Spirituels“, der sich vor allem um die Pflege der Werke Beethovens verdient machte. Auch als erfolgreicher Komponist von Bühnen- und Orchesterwerken, von Liedern, Klavier- und Kammermusik betätigte er sich. Sein Wirken als Mitglied der „Gesellschaft der Musikfreunde“, seine schriftstellerischen Leistungen verdienen Beachtung; seine Kenntnis und Wertschätzung der Volksmusik, seine Gedanken über Musikerziehung zeigen bemerkenswerte Selbstständigkeit. Im Ganzen gibt die Arbeit das anziehende

Bild eines bescheidenen, nur der Musik, nicht dem eigenen Ruhme dienenden fast 70jährigen Künstlerlebens (1787–1853), für das man dem Verfasser danken muß.

Joseph Müller-Blattau

Paganini — heute

Die Schriftstellerin *G. I. C. de Courcy* bemüht sich in ihrer, von der Ford Foundation unterstützten, breit angelegten zweibändigen Biographie „Paganini, The Genoese“ (University of Oklahoma Press 1957) die Lebensgeschichte des großen Meisters der Geige von „unechten romantischen Elementen“ zu befreien. Nur so, glaubt sie, wird es möglich sein, dem Meister Gerechtigkeit zukommen zu lassen, sein Temperament, seine Melancholie, sein Wanderleben, sein sprichwörtlich gewordenes Liebesleben und seine stetig zunehmende Misanthropie zu verstehen und dementsprechend sowohl eine Karriere der Virtuosität als auch eine Produktion von „Gelegenheitsmusiken“ zu beurteilen. Zu diesem Zweck wird ein Material zusammengetragen, das ungeheuerlich detailliert ist. So ungeheuerlich, daß wir an Hand der von der Autorin vorgelegten Dokumente nunmehr sogar mit fast eindeutiger Genauigkeit verfolgen können, an welchen Tagen Paganini seine Konzerte gab, die Honorare, die er erhielt, wo er sich zu gegebenen Zeiten aufhielt und was er von sich selbst und seiner Umwelt dachte. Das Werk ist eine Freude für den Musikhistoriker: nicht nur insoweit es Paganini betrifft, sondern auch als Fundgrube für die zahlreichen Beziehungen, die der „dämonische Virtuose“ während seines Lebens mit Persönlichkeiten seiner Zeit gepflegt hat. Stark gerichtet gegen Verfälschungen und Mißverständnisse, die hauptsächlich J. M. Schottky in seinem Buch „Paganinis Leben und Treiben als Künstler und als Mensch“ (Prag 1830) und F. J. Fétis in seiner „Notice biographique sur Nicolo Paganini“ (Paris 1851), aber auch Paganini selbst zu Füßen gelegt werden, stehen wir nunmehr einem durchaus bereinigten Paganini-Bild gegenüber. Es ist sicherlich ein wissenschaftlich akribistisches Bild, leider aber auch ein sehr kaltes Bild; denn die „Intensität seiner geistigen und physischen Leiden, die ihresgleichen in der gesamten Musikgeschichte kein Gegenstück finden“ wird zwar immer wieder unterstrichen, aber nicht in menschliche Gefühlsnähe gebracht. Außer einigen Druckfehlern bei deutschen Zitaten und Titeln ist dieser von viel Fleiß getragenen wissenschaftlichen Darstellung und ihrer ausführlichen Bibliographie kein Vorwurf zu machen. *Alphons Silbermann*

Dvořák in tschechischer Sicht

Eine trotz der Knappheit bemerkenswerte Studie über Leben und Werk *Antonín Dvořáks* legt der Orbis-Verlag, Prag, in deutscher Sprache vor. Mehr will und kann *Václav Holzknechts* kleine Schrift freilich nicht sein als ein kurzgefaßter, auch dem Laien verständlicher Abriß vom künstlerischen Werdegang des tschechischen Meisters und seinem Tonschaffen, dessen Betrachtung hier um manch liebenswerten menschlichen Zug bereichert wird. Trotz alledem stehen die Persönlichkeit Dvořáks und sein lauterer Künstlertum im Vordergrund. Daß der Autor bei der notgedrungen recht flüchtigen Werkbeschreibung von rein ästhetischen Gesichtspunkten ausging und auf stilkritische Untersuchungen fast gänzlich verzichtete, mag man bedauern; doch ist man ihm andererseits dankbar für wissenswerte Hinweise zur Entstehungsgeschichte wie auch zum Inhalt einzelner Schöpfungen, insbesondere aus der Spätzeit Dvořáks. Daß sich darunter — abgesehen von den Opern — noch manches fände, was auch außerhalb seines Heimatlandes Beachtung verdiente, glaubt man ihm gern. *Jürgen Völckers*

Slowakische Musik

Die Schrift von *Ladislav Sip: „Slowakische Musik“* (Orbis, Prag 1959) stellt ein erstes handliches, mit ganzseitigen Photos geschmücktes Büchlein dar, das auf 67 Seiten alle musikhistorischen Etappen im slowakischen Raum beleuchtet. Was einst in den Wäldern, in weltabgeschiedenen Dörfern, an Berghängen der Karpaten und der Tatra an Volksmusik erklang, ist heute wie in jeder anderen Völkerfamilie Gegenstand einer eindringenden Musikforschung. Reiche Musikdenkmale geben Kunde vom gregorianischen Mittelalter, in dem sich nationale Musikelemente noch spärlich regten. Spielleute im Mittelalter und Lautenisten im 16. Jahrhundert entsprechen dem Gang der europäischen Musikgeschichte. Das tetrachordische Volkslied in vielen Spielarten blühte neben dem Kantional der Böhmisches Brüder. Interessant, daß das musikalische Volksbarock noch eine Kraftquelle darstellt, als die monumentale Kunst schon absinkt, bis im 19. Jahrhundert enge Beziehungen zu Prag an Adelshöfen und in Bürgerhäusern wechselseitige Anregungen bringen, ungarische und tschechische Kapellen, Komponisten wie Caplovič, Dušinsky, der slowakische Volkskundler Safařík und der Begründer der Kunstmusik Lavoslav Bella. Die meisten sind heimatverliebte Folk-

loristen. Die Gründung der tschechoslowakischen Republik 1918 brachte die wirtschaftliche und kulturelle Aera in Schwung. Das slowakische Nationaltheater wurde Heimstätte für Opernkomponisten wie Suchon und Cikker. Aber auch das Konzertleben und das dortige Musikwesen haben sich ein internationales Ansehen erworben.

Gottfried Schweizer

Jazz in der Schule

Das 6. Heft in der Reihe der „Beiträge zur Schulmusik“ von *Dietrich Schulz-Köhn: „Jazz in der Schule“* unter Mitarbeit von *Walter Gieseler* (Mösel-Verlag, Wolfenbüttel 1959, DM 10.80) kommt einem dringenden Wunsch und Anliegen der Schulmusikerzähler entgegen. Der Jazz pocht immer energischer an die Pforten der Musikpädagogik, und es wird Zeit, sich mit ihm so auseinanderzusetzen, daß nicht Nachteil, sondern Gewinn für die Musikerziehung daraus erwächst. Freilich sind *Dietrich Schulz-Köhn* und *Walter Gieseler* oft recht verschiedener Ansicht hinsichtlich der Jazzbehandlung, und es ist unschwer zu erkennen, daß nur *Gieseler* die Erfahrung und Praxis hat, die für die richtige Einstellung zu den Problemen bürgt. Die vorzügliche didaktische Einleitung, die er seinem Beitrag vorausschickt, sagt ganz richtig, daß dem Jazz in der Schule nur „am Rande“ Raum zu geben ist, während der Autor die Prognose andeutet, es könne mit der klassischen Musik zugunsten des Jazz einmal ähnlich gehen wie mit der lateinischen Sprache, die ja nun auch allmählich aus der Schule verschwinde. Er erwartet offenbar, daß der Schulmusiker bei der Behandlung des Jazz ähnliche Wege geht wie der Jazzfan in seinem Klub: breite, ausführliche Behandlung der „Geschichte unserer Bewegung“, Heroenkult mit 1000 Namen, gespreizte und geschwollene Fachsprache, deren Begriffe nicht immer klar sind und sich nicht mit der allgemeinen musikalischen Fachsprache decken. Nein, wer Jazz in der Schule behandeln will, kann das gar nicht „humanistisch“ genug tun, und *Gieseler* gibt eine ganz ausgezeichnete Handreichung dazu. Das Bemühen um sachliche Gesichtspunkte bei der Beurteilung des künstlerischen Wertes der Jazzmusik, die kluge Beschränkung beispielsweise in der Behandlung von nur drei Stilkreisen und nicht zuletzt die glänzende Bibliographie garantieren Gewinn und Bereicherung für den Schüler, wenn man seinen Weg mitgeht, in dem er selbst jedoch nur eine Möglichkeit sieht, das Problem zu packen.

Heinrich Grössel

ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren:

Argentinien: In „Buenos Aires Musical“ berichtet Trudy Goth über Strawinsky. Jorge d'Urbano bringt Erinnerungen an Chopin (233/1960). Eine Sondernummer ist den Vereinigten Staaten gewidmet. Sie enthält besonders aufschlußreiche Beiträge. Enzo Valenti Ferro kennzeichnet das Musikland USA. Aurelio de la Vega schreibt über nordamerikanische Musik. Aaron Copland untersucht die Rolle des Komponisten. William Flanagan kennzeichnet die jüngere Generation. Gilbert Chase äußert sich zur nordamerikanischen Oper. George Perle nimmt Stellung zur atonalen und dodekaphonischen Musik. Virgil Thomson untersucht die musikalische Tradition. Edgar Varese beleuchtet die elektronische Musik. Weitere Beiträge stammen von Elliott Cart, Charles Riker, Robert Stevenson, Richard Franko Goldman und Norman Smith.

Finnland: „Kirkko ja Musiikki“ bringt ein Doppelheft, das ausführlich über finnische Musik berichtet und insbesondere Gedenkaufsätze für Chopin enthält (1, 2/1960).

Frankreich: In „Journal Musical Français“ entwerfen René Nicoly und Bernard Gavoty ein eingehendes Porträt von Emile Vuillermoz (88/1960). — „Musica“ bringt einen lesenswerten Aufsatz von Max Pinchard über Musik und Kino; José Bruyr schreibt über Balakirew, Mario Faschinetti über Toscanini. Madeleine Marceron kennzeichnet Florent Schmitt. Camille Bourniquel äußert sich über Chopin und George Sand. Weitere Aufsätze stammen von Gustave Samazeuilh, Georges Duhamel und Jean-Louis Caussou (74/1960).

Großbritannien: „Musical Events“ bringt einen Beitrag von Jeremy Noble über Schönbergs „Er-

wartung“. Ursula Vaughan Williams berichtet über die New Opera Company (4/1960).

Italien: In der Zeitschrift „La Rassegna Musicale“ setzt G. Pannain seine Studien über Monteverdi fort. G. Barblan veröffentlicht eine Boccheriniana. Weitere Aufsätze von M. Mila und A. Bonaccorsi (4/1959). — „Musica d'oggi“ bringt einen Beitrag von Claudio Sartori über Sammartini. Suzanne Alwrod äußert sich über musikalische Erziehung in französischen Schulen. Gustavo Brilli beleuchtet jugoslawische Musik (3/1960).

Österreich: Die „Österreichische Musikzeitschrift“ veröffentlicht einen Beitrag von Robert Stockhammer über Robert Schumann in Wien. Eduard Melkus nimmt Stellung zur Revision unseres Schumann-Bildes. Leopold Nowak schreibt einen Gedenkaufsatz für E. N. von Reznicek. E. H. Müller von Asow kennzeichnet die Fiaker-Milli. Josef Mertin beleuchtet historische Musik im modernen Musikleben (4/1960).

Schweden: Sveriges Radio veröffentlicht in „Nutida Musik“ Betrachtungen von Gunnar Larsson über das Wort-Ton-Problem. Gottfried Michael Koenig berichtet über Studium im Studio. Josef Patkowski kennzeichnet das Studio des polnischen Rundfunks in Warschau. Bo Wallner und Bengt Hambraeus schreiben Pädagogische Visionen (5/1959, 1960). — In „Musikrevy“ äußert sich Ake Runmark über Negro Spirituals. Lennart Reimers beleuchtet das schwedische Solokonzert. Gunvor Kirsebom-Gallisen kennzeichnet Beethovens Sonaten. Ein theoretischer Beitrag stammt von Nils-Eric Ringbom (2/1960).

Tschechoslowakei: In „Slovenská hudba“ zeigt Ladislav Šoltýs Marksteine in der Entwicklung der slowakischen Musikkultur auf. Viliam Fedor entwirft Perspektiven der Musikerziehung. Ladislav Burlas nimmt Stellung zur Methode der Analysen musikalischer Werke (4/1960).

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Paul Abraham, der Schöpfer weltbekannter Operettenmelodien, starb am 6. Mai im Alter von 67 Jahren in Hamburg.

Hugo Alfvén, der Nestor der schwedischen Komponisten ist am 8. Mai im Alter von 88 Jahren gestorben.

Carl Braun, bekannter Baßbariton und Kammer-sänger, starb in Hamburg im Alter von 74 Jahren. Seine Laufbahn führte ihn von Wiesbaden über Wien, Berlin, Bayreuth bis an die Metropolitan-Opera in New York.

Geburtstage

Anton Dermota, Tenor an der Wiener Staatsoper, wird am 4. Juni 50 Jahre alt.

Rudolf Kempe, der international bekanntgewordene Dirigent, begeht am 14. Juni seinen 50. Geburtstag.

Peter Pears, der berühmte englische Sänger, wird am 22. Juni 50 Jahre alt.

Fritz Rieger, Dirigent in München, wird am 28. Juni 50 Jahre alt.

Ernennungen und Berufungen

Rafael Kubelik wurde als Nachfolger *Eugen Jochums* zum Leiter des Bayerischen Rundfunkorchesters ernannt. Er tritt sein Amt am 1. November 1961 an.

Robert Wagner, bisher Generalmusikdirektor in Münster, wird ab Sommer 1961 die Leitung der städtischen Musikdirektion und der Musikschule in Innsbruck übernehmen.

Herbert Ahlendorf, Assistent von *Herbert von Karajan*, wurde als Nachfolger von *Hans-Joachim Moser* als kommissarischer Direktor mit der Leitung des Städtischen Konservatoriums in Berlin betraut.

Karl Michael Komma, Dozent an der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart, wurde zum Professor ernannt.

Otto Riemer erhielt von der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg einen Lehrauftrag für Musikpublizistik.

Ehrungen und Auszeichnungen

Elisabeth Schwarzkopf und *Igor Markewitch* erhielten den von der Académie du disque lyrique gestifteten Schallplattenpreis „Goldener Orpheus“.

Gerhart von Westerman, der Leiter der Berliner Festwochen, erhielt aus der Hand von *Joachim Tiburtius* als einer der führenden Vertreter des Berliner Kulturlebens das große Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik.

Verbände und Vereine

Der Deutsche Sängerbund ruft zu einem Kompositionswettbewerb auf. Es handelt sich um die Komposition von volkstümlichen Chorwerken, sowohl für Männer- wie für gemischten Chor. Hierfür wurde der Becker-Komponistenpreis in Höhe von DM 3 600 ausgeschrieben. Einsendeschluß ist der 15. Juli 1960.

Die Musikalische Jugend Deutschlands veranstaltete in Bonn einen Klavierwettbewerb „Ewig junges Klavier“. Die Sieger werden an der internationalen Ausscheidung im Rahmen des XV. Weltkongresses der Jeunesses musicales in Berlin teilnehmen. Während dieses Kongresses wird *Hans*

Herbert Jöris den internationalen Chor leiten. Zur Aufführung kommt *Carl Orffs* „Sonnengesang des Franziskus von Assisi“. Auch *Beethovens* 9. Symphonie mit internationalem Orchester und unter der Leitung von *Günter Wand* wird erklingen. Die musikalische Jugend führt im August in München einen Kurs „Praxis und Technik im Studio für elektronische Musik“ für Komponisten durch.

Die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft bereitet in Köln ihren nächsten Kongreß vor, der im September 1961 in New York stattfindet. 35 Musikwissenschaftler aus zehn Ländern nahmen an den Beratungen teil.

Von den Musikinstituten

Die Staatliche Hochschule für Musik Saarbrücken stellte die von *Andor Foldes* geführte Meisterklasse für Klavier vor. Es spielten die durch Gastspielreisen durch die Schweiz, Deutschland und Holland bekanntgewordene Pianistin *Leonore Katsch* und *Suzanne Karolyi-Godefroid*. *Heinrich Konietzky*, Komponist und Lehrer an der Schule und erster Staatspreisträger des Saarländischen Kunstpreises, wurde am 7. Mai 50 Jahre alt.

Die Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt berichtet, daß die Studierende *Siff Pettersen* für die kommende Spielzeit an die Städtischen Bühnen Wuppertal verpflichtet wurde.

Die Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst verpflichtete *Alfred Borchardt* als Professor und Leiter der Opernklasse für moderne Regie, Dramaturgie, Stimmbildung und Lied. *Alfred Borchardt* war fünf Jahre lang Leiter der Opernschule und einer Gesangsklasse für Oper und Konzert am Musashino College of Music in Tokio.

Das Hochschulinstitut für Musik Trossingen veranstaltete einen Vortragsabend der kirchenmusikalischen Abteilung. *Hermann Maihöfer* spielte die Tripartita von *Harald Genzmer*.

Die Folkwangschule Essen führte die 2. bundesdeutsche „Tagung für rhythmische Erziehung“ durch; das Thema hieß: „Die rhythmisch-musikalische Arbeitsweise in der heutigen Pädagogik und Kunsterziehung“. Die Stadt Essen hat bei der Nordrhein-Westfälischen Landesregierung beantragt, der Essener Folkwangschule den Status einer Akademie zu verleihen.

Das Städtische Konservatorium Dortmund teilt mit, daß der Dortmunder Lions Club ein Stipendium in Höhe von DM 2 500 für Studierende gestiftet hat. Der Preis soll zunächst an Musikstudierende vergeben werden.

Die Musikakademie der Stadt Kassel veranstaltete einen Vortragsabend über das Thema „Konsonanz und Dissonanz im neuen Licht“. Es sprach *Karl-Heinz Wörner*.

Das *Instituto de Extension musical der Universidad de Chile* berichtet, daß ein Werk des chilenischen Komponisten Leni Alexander „De la muerte a la mañana“ während der Internationalen Festwochen Neuer Musik in Köln zur Aufführung kommen wird. Arthur Fiedler, der Leiter des Boston Pops Orchestra, unternahm eine Konzertreise durch Chile.

Musikfeste und Tagungen

Das 17. Kleine Musikfest Lüdenschied vom 6.—8. Mai war in erster Linie italienischer Musik des Barock gewidmet. Daneben kam aber auch zeitgenössische Kammermusik zu Gehör.

Eine deutsch-französische Musikwoche auf Schloß Elmau ist dem Andenken Robert Schumanns gewidmet. Daneben erklingen Werke von Milhaud, Roussel, Fauré, Franck, Saint-Saëns, Debussy und alten Meistern.

Die Zürcher Festwochen vom 26. Mai—8. Juli bringen eine große Reihe von Opernaufführungen und Konzerten. Die Konzerte der Tonhalle-Gesellschaft sind vor allem der französischen Musik gewidmet.

Internationale Brüsseler Festspiele werden im Mai und Juni veranstaltet. Es gastieren die Sadler's Wells Opera mit dem „Fliegenden Holländer“, die Oper aus Sofia mit „Boris Godounow“, das indische Bombay-Ballett, das American Ballet-Theatre, das ungarische Zigeunerballett und eine Gruppe des Moskauer Bolschoi-Balletts.

Festliche Chormusiktage in Lübeck wurden vom Verband deutscher Oratorien- und Kammerchöre in der Zeit vom 26.—29. Mai veranstaltet. In acht Konzerten wurden alte und moderne Chorwerke aufgeführt.

Die Trossinger Musiktage 1960 am 27./28. Mai waren in erster Linie der Neuen Musik gewidmet. Vornehmlich wurden auch neue Instrumente vorgeführt.

Das Internationale Musikfest in Straßburg vom 9.—23. Juni bringt als Höhepunkt neben zahlreichen Konzerten Verdis „Requiem“, ausgeführt von Chor und Orchester des Italienischen Rundfunks.

Die Hauptarbeitstagung „Musikerziehung und Neue Musik“ des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, findet vom 6.—11. Juni 1960 in Darmstadt statt. Neben Kursen auf allen Gebieten der Musikausübung, Seminaren und Arbeitskreisen werden mehrere Konzerte gegeben. Zur Eröffnungsfeier spielt das Siegerlandorchester Werke von Blacher, Henze und Berg. Erich Doflein spricht über das Thema „Geschicht-

liche Kräfte und Historismus im Musikleben der Gegenwart“.

Eine Tagung „Musikerziehung in Volksschule und Lehrerbildung“ wird vom 9.—12. Juni in der Pädagogischen Akademie Köln veranstaltet. Den Eröffnungsvortrag „Musik und Schule“ hält Prof. Messerschmid. Referate, Lehrbeispiele und Musiziergruppen beschäftigen sich mit der Musikerziehung in der Volksschule.

Das Würzburger Mozartfest, das für die Zeit vom 17. Juni bis 2. Juli vorgesehen ist, bringt neben einer konzertanten Aufführung von Mozarts „Titus“ Haydns „Cäcilienmesse“.

Die Heidelberger Bach-Woche vom 19.—26. Juni bringt Kammer-, Orchester- und Orgelmusik des Thomaskantors sowie eine Aufführung der h-Moll-Messe.

Das Holland-Festival vermittelt vom 4.—8. Juli den 10. Internationalen Orgel-Improvisations-Wettbewerb und vom 4.—22. 7. in Haarlem die 6. Sommerakademie für Orgel.

Die Wiener Festwochen bringen neben einer Fülle von Veranstaltungen ein Webern-Konzert und im Arkadenhof ein Konzert des Trompeterchors der Stadt Wien. Weiterhin wird die „Festmusik der Stadt Wien“ von Richard Strauss erklingen.

Die Bregenzer Festspiele, die am 22. Juli beginnen, bieten neben Opern, Konzerten und Schauspielen die Johann-Strauß-Operette „Wiener Blut“ als Spiel auf dem See und das Ballett „Schwanensee“ von Tschaiowsky, ebenfalls auf der Seebühne.

Die Salzburger Festspiele haben ihr endgültiges Programm bekanntgegeben. Das neue Festspielhaus wird am 6. Juli mit dem „Rosenkavalier“ eröffnet. Außerdem kommen noch drei Opern in neuer Inszenierung heraus: „Cosi fan tutte“, „Don Giovanni“ und „La finta semplice“. Aus den vergangenen Jahren werden „Die Hochzeit des Figaro“ und Verdis „Don Carlos“ übernommen. Frank Martins „Mysterium von der Geburt des Herrn“ wird in deutscher Sprache seine szenische Uraufführung erleben.

Die Sommerlichen Musiktage Hitzacker vom 30. Juli — 7. August bringen in diesem Jahr die Kammeroper „Il Trionfo dell'onore“ von Alessandro Scarlatti.

Die Münchener Opernfestspiele vom 7. August bis 9. September bringen neben Opern von Mozart, Strauss, Wagner, Verdi und Orff ein Festkonzert unter Karl Böhm zur Erinnerung an Richard Strauss' Todestag am 8. September. Die Sänger Erika Köth, Dietrich Fischer-Dieskau und Hermann Prey werden Hugo Wolf-Liederabende geben.

Die Berliner Festwochen vom 18. September bis 4. Oktober, die in diesem Jahr zum zehnten Male

stattfinden, bringen wieder eine reiche Auswahl an Opern und Konzertveranstaltungen. Schönbergs „Moses und Aron“ wird erneut in den Spielplan aufgenommen. Die Hamburgische Staatsoper gastiert mit Hans Werner Henzes neuer Oper „Der Prinz von Homburg“. Herbert von Karajan und Lorin Maazel leiten Konzerte der Berliner Philharmoniker und des Radio-Symphonie-Orchesters. Sir Thomas Beecham dirigiert das Royal Philharmonic Orchestra und Hiroyuki Iwaki das Orchester von Radio Tokio. Chorwerke von Sutermeister, von Einem und Blacher sollen für Berlin erstaufgeführt werden. Den Komponisten Benjamin Britten, Paul Hindemith, Giselher Klebe und Luigi Nono sind eigene Abende vorbehalten. Als Solisten werden Erna Berger, Irmgard Seefried, Dietrich Fischer-Dieskau, Jakob Gimpel und Enrico Mainardi zu hören sein.

Preise und Wettbewerbe

Beim Internationalen Musikwettbewerb in Genf 1960 vom 17. September bis 1. Oktober wird sich die Jury aus 34 bekannten Künstlern aus vielen Ländern Europas und aus Amerika zusammensetzen. Im Sekretariat liegen bereits über 800 Anfragen und zahlreiche Anmeldungen aus aller Welt vor.

Der 12. Internationale Pianistenwettbewerb „Ferruccio Busoni“ findet vom 15. August bis 6. September in Bozen statt. Pianisten aller Nationalitäten zwischen dem 15. und dem 32. Lebensjahr sind zugelassen. Leiter des Wettbewerbs ist der Direktor des Staatlichen Konservatoriums „Claudio Monteverdi“ in Bozen, Cesare Nordio.

Beim Internationalen Musikwettbewerb der spanischen Stadt Alicante erhielt der deutsche Komponist Arnold Kempkens aus Mülheim den ersten Preis für seine Streichersymphonie mit obligater Posaune.

Von den Bühnen

Die Städtische Oper Berlin brachte die Premiere von Verdis „Sizilianischer Vesper“. Tatjana Gsovsky bereitet einen Ballettabend vor, der Prokofieffs „Romeo und Julia“, Ravels „La Valse“ und als Uraufführung ein elektronisches Ballett „Paeon“ nach einem musikalischen Entwurf von Remi Gassmann bringt.

Die Hamburgische Staatsoper brachte am 22. Mai die Uraufführung von Hans Werner Henzes „Der Prinz von Homburg“ nach dem gleichnamigen Drama von Heinrich von Kleist. Das Libretto schrieb Ingeborg Bachmann. Die musikalische Leitung der Aufführung lag in den Händen von Leopold Ludwig, die Inszenierung besorgte Helmut Käutner.

Die Kölner Oper wird während des Weltmusikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik Prokofieffs Oper „Der feurige Engel“ zur deutschen Erstaufführung bringen. Als Neuinszenierungen kommen Strawinskys „Nachtigall“ und Ravels „L'enfant et les sortilèges“ heraus.

Die Wuppertaler Bühnen werden mit ihrem Ballett während der Monteverdi-Woche im Juli in München gastieren, und zwar mit Monteverdis „Il Combattimento di Tancredi“ im Cuvilliétheater.

Die Städtischen Bühnen Augsburg brachten Verdis „Falstaff“ in neuer Inszenierung heraus.

Das Mecklenburgische Staatstheater Schwerin brachte die deutsche Erstaufführung von Haydns Komischer Oper „List und Liebe“ (La vera costanza) und gastierte mit diesem Werk in Lübeck.

Das Deutsche Nationaltheater Weimar bot Smetanas „Verkaufte Braut“ in neuer Inszenierung in der deutschen Übersetzung von Kurt Honolka.

Die Metropolitan Opera New York eröffnet die kommende Spielzeit mit Verdis „Nabucco“ in der Inszenierung von Günther Rennert. Weiterhin sind Flotows „Martha“ und Puccinis „Turandot“ vorgesehen.

Winfried Zilligs Oper „Das Opfer“ wird nach der Uraufführung 1938 und einer konzertanten Aufführung des Norddeutschen Rundfunks in der kommenden Spielzeit vom Staatstheater Kassel unter der musikalischen Leitung von Paul Schmitz aufgeführt. „Die Verlobung in St. Domingo“ wurde von den Städtischen Bühnen Bielefeld zur szenischen Uraufführung angenommen. Die „Bauernpassion“ (ein Spiel von Richard Billinger mit der Musik von Winfried Zillig) wird im Rahmen der Bad Hersfelder Festspiele zur Uraufführung kommen.

Gottfried von Einems Ballett „Prinzessin Turandot“ wird im November in Wien aufgeführt. Die Choreographie hat Herbert Ross übernommen.

Boris Bladiers neue Oper „Rosamunde Floris“ kommt während der diesjährigen Berliner Festwochen zur Uraufführung. Das Libretto schrieb Gerhart von Westernman.

Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Das Folkwang-Kammerorchester Essen brachte zur Einweihung des neuen Konzert- und Vortragsaals ein Sonderkonzert mit Werken von Genzmer, Sehlbach, Bialas, Martin und Hindemith. Die Werke von Sehlbach und Hindemith waren Uraufführungen, die die Freunde des Folkwang-Kammerorchesters in Auftrag gegeben hatten.

Die Staatskapelle Dresden spielte im Rahmen eines Sinfoniekonzertes Leos Janáčeks Rhapsodie für Orchester „Taras Bulba“.

Das Siegerland-Orchester brachte die Uraufführung von Artur Hartmanns Sinfonie (1932).

Rotterdam's Philharmonisch Orkest brachte Henk Badings „Ballade für Orchester“ zur Aufführung.

Gottfried Schwieters „Mühlhausener Ratsserenade“ wird vom Kulturorchester Mühlhausen uraufgeführt werden. Seine „Altenburger Sinfonie“ wird im Juli in Bad Salzungen und Bad Liebenstein gespielt werden.

Rudolf Kelterborns „Canto appassionato“ für großes Orchester wurde vom Hessischen Rundfunk zur Uraufführung angenommen. Das Werk wird anlässlich der „Tage für Neue Musik“ in Kranichstein erklingen.

Harald Genzmers „Konzert für Violine und kleines Orchester“ wurde während einer Südamerika- und Spanien-Tournee von Denes Zsigmondy über 80mal gespielt.

Conrad Beck's „Sonatina für Orchester“, die er zur 500-Jahr-Feier der Universität Basel geschrieben hat, wird anlässlich des Jubiläums am 1. Juli uraufgeführt.

Karl Höllers „Sweelinck-Variationen“ wurden vom National Symphony Orchestra Washington zur Aufführung gebracht.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

In Solingen veranstaltete man einen Abend mit britischen Kompositionen. Es erklangen Werke von Raymond Gilvan, Ralph Vaughan Williams, Benjamin Britten, Matyas Seiber, Kenneth Leighton und Elisabeth Lutyens. Werner Kaupert sprach über deutsch-englische Musikbeziehungen.

Orgelwerke und Geistliche Musik

Der Eisenacher Bach-Chor gab in Eisenach zu Johann Sebastian Bachs 275. Geburtstag eine Abendmusik. In weiteren Veranstaltungen hörte man Kammermusikwerke Bachs. Im Rahmen der Thüringer Landeskirchenmusiktage soll die h-Moll-Messe zur Aufführung kommen.

Johann Sebastian Bachs ungekürzte Matthäus-Passion wurde unter der Leitung von Fritz Werner mit dem Heinrich-Schütz-Chor Heilbronn während der Karwoche in Paris aufgeführt.

Helmut Thörners Kantate „Lobe den Herren“ kam im Rahmen einer Abendmusik in der Petrikirche zu Karl-Marx-Stadt zur Aufführung.

Anton Heillers Vier Stücke zum Fronleichnamsfest „In festo corporis Christi“ wurden in einem Orgelabend der Wiener Staatsakademie gespielt.

Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg brachte Verdis „Aida“, Honeggers szenisches Oratorium

„Johanna auf dem Scheiterhaufen“ mit Heidemarie Hatheyer als Johanna und Kurt Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. In der Reihe „Die universale Sprache der Neuen Musik“ sprach Heinrich Ruppel über den „humanitären Appell in der Oper“.

Radio Bremen sendete als Übertragung von den Schwetzingen Festspielen Paisiello's „Der Barbier von Sevilla“. Unter der Leitung von Erich Kleiber erklang Richard Strauss' „Rosenkavalier“; Hermann Scherchen brachte Arnold Schönbergs „Der Überlebende von Warschau“. Zum Gedenken an Kurt Weills 10. Todestag erklang seine Musik „Die sieben Todsünden“. Heinz Wallberg leitete ein Konzert des Londoner Philharmonischen Orchesters mit Werken von Peter Tschaikowsky.

Thomas Schippers hörte man mit einem Konzert der New Yorker Philharmoniker. In der Reihe „Das Klavierwerk des 20. Jahrhunderts“ erklangen Kompositionen von Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez. Die Sendefolge „Musik der Völker“ brachte eine Begegnung mit der deutschsprachigen Schweiz. In der Reihe seiner europäischen Wochen stellte Radio Bremen als 12. Land Griechenland vor.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln bot Verdis „Aida“ und Donizettis „Don Pasquale“. In der Reihe „Suite, Konzert und Sinfonie“ hörte man spätromantische Werke, ferner Werke aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Vom Deutschen Mozartfest in Düsseldorf wurde ein Orchesterkonzert übertragen. In einem Sinfoniekonzert aus dem Kölner Gürzenich hörte man Bruckners 8. Symphonie in der Originalfassung. In der Robert Schumann gewidmeten Reihe sprach Otto Maag über das Thema „Liebe und Lied“. Szenen aus den Opern „El retablo del Maese Pedro“ von Manuel de Falla und „L'enfant et les sortilèges“ von Maurice Ravel brachte die Sendereihe „Oper im 20. Jahrhundert“. Zwei Sendungen waren den Dirigenten Otto Klemperer — zum 75. Geburtstag — und Otto Ackermann zum Gedenken gewidmet.

Der Hessische Rundfunk übertrug von den Wiesbadener Maifestspielen Puccinis „Turandot“ in einer Aufführung des Teatro Massimo, Palermo. Weiterhin erklangen Beethovens Violinkonzert und ein öffentliches Sinfoniekonzert mit Werken von Barber, Brahms und Strauss. Das Studio für Neue Musik brachte die Begegnung mit Paul Sachers Basler Kammerorchester und dem Louisville Orchestra.

Der Südwestfunk Baden-Baden brachte Kurt Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, ein Konzert des Collegium musicum Mainz mit alter Musik und eine Sendung „Viermal op. 1“. „Musique aux Champs Elysées“, eine internationale Rundfunksendereihe, hatte die mittelalter-

liche Stadt Ravensburg zum Rahmen. Im Studio Freiburg erklangen die „Leçons de ténèbres“ von Couperin; eine Sendung war Willy Burkhard vorbehalten.

Der *Süddeutsche Rundfunk Stuttgart* bot vor allem zahlreiche Übertragungen von den Schwetzingen Festspielen, deren Programm Opern, Sere-naden und Konzerte enthielt. Im Mittelpunkt standen das Gastspiel der Komischen Oper Berlin mit der Erstaufführung von Paisiello „Barbier von Sevilla“ in der Inszenierung von Walter Felsenstein sowie die Uraufführung der Oper „La Bat-taglia“ von Gerhard Wimberger in einem Gastspiel der Deutschen Oper am Rhein.

Der *Sender Freies Berlin* brachte in seinem musikalischen Studio zeitgenössische Musik der Niederlande, Musik aus Schweden, Polen, Japan, Volksmusik aus Amerika, Musik des Westens und Programmmusik in fünf Jahrhunderten. Günter Oliass sprach über „Die Geburt der Salonmusik“, Ostpreußens Rolle in der Musikgeschichte wurde behandelt, und Albert Roussel war ein Porträt gewidmet. Wolf Eberhard von Lewinski sprach über das Thema „Zeitgenössisch — zeitgemäß“, Rudolf Bauer über „Doktrin oder Humanität“. In der Reihe „Musik der Gegenwart“ wurde die „Passion“ von Max Baumann uraufgeführt.

Der *Bayerische Rundfunk München* bot Musik der Bach-Söhne, übertrug ein Konzert aus dem Herkules-Saal der Residenz mit Werken von Bruckner und Beethoven, zeigte die Anfänge und Entwicklung einer musikalischen Form, nämlich die der Variation, auf, ließ Meister des Instruments konzertieren und widmete eine Gedächtnissendung Emil Nikolaus v. Reznicek. Unter Eduard Flipse erklang Mahlers achte Symphonie.

Das *Deutsche Fernsehen* brachte die Oper „Napolitana“ von Walter Klefisch zur Uraufführung.

Gastspiele und Konzertreisen

Die *Berliner Philharmoniker* führten in Paris unter Herbert von Karajan das gesamte symphonische Werk Beethovens auf. Die Konzerte wurden mit großer Begeisterung aufgenommen.

Die *Wiener Symphoniker* unternahmen unter ihrem Dirigenten Wolfgang Sawallisch eine Konzerttournee durch 20 Städte der Bundesrepublik. Als Solisten wirkten mit: Dietrich Fischer-Dieskau, Wolfgang Schneiderhan, Enrico Mainardi und Wilhelm Kempff.

Das *Leipziger Gewandhausorchester* beendete seine Konzertreise durch Großbritannien mit einem Konzert in der Royal Festival-Hall in London mit Werken von Mendelssohn, Brahms und Beethoven.

Die *Cappella Coloniensis* wird im Februar 1961 zehn Konzerte in der Sowjetunion geben. Die Leitung hat Ferdinand Leitner.

Das *Siegerland-Orchester* gastierte in Brüssel mit einem Kammerkonzert, in dem Werke von Johann Sebastian und Johann Christian Bach erklangen.

Das *Kammerorchester Tübinger Studenten* gab im April im Vorderen Orient eine Reihe von Gastkonzerten.

Der *Jugend-Kammerchor Bielefeld* unternahm auf Einladung des walisischen Jugendchores Cymdur eine mehrwöchige Konzertreise durch Großbritannien.

Fritz Rieger wird im Rahmen der Wiener Festwochen Konzerte der Münchner Philharmoniker leiten. Solist des ersten Konzertes ist Dietrich Fischer-Dieskau.

Alexander Krahnhs dirigierte im Teatro Carlo Felice in Genua einige Aufführungen von Richard Wagners „Götterdämmerung“. Während des Maggio musicale in Florenz wird er vier Aufführungen des „Fidelio“ leiten und beim Holland-Festival ein Konzert des Residenzorchesters in Den Haag.

Kurt Overhoff wurde eingeladen, das achte Sinfoniekonzert der Weimarer Staatskapelle zu leiten.

Karl Ludolf Weishoff spielte vor kurzem in München Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ auf dem Cembalo. Weitere Konzerte wird er in Berlin, Wien und Paris geben.

Helga Brachmann spielte in einem Sinfoniekonzert in Erfurt das Konzert für Klavier und Orchester A-Dur von Franz Liszt.

Dietrich Fischer-Dieskau unternahm eine Deutschland-Tournee. Er gab zunächst Konzerte mit den Wiener Symphonikern und anschließend Hugo Wolf-Liederabende mit Goethe- und Mörike-Liedern in 16 westdeutschen Großstädten.

Johannes Hoefflin wird während der Saison 1960/61 in einem Konzert des Basler Kammerorchesters unter Paul Sacher singen.

Verschiedenes

Auf der Auktion des Heidelberger Buch- und Kunstantiquariats wurden für ein einseitiges Mozart-Manuskript DM 8000 erzielt.

Die *theaterwissenschaftliche Sammlung* von Carl Niessen wurde an die Kölner Universität verkauft. Zwei Drittel des Ertrages hat Carl Niessen als Studienhilfen bestimmt.

Der *Musikverlag Robert Lienau* in Berlin konnte auf sein 150jähriges Bestehen zurückblicken. Aus Anlaß des Jubiläums gab der Verlag eine Festschrift heraus.

Neue Kammermusik von

Bohuslav Martinu

PASTORALS für 5 Blockflöten, 2 Violinen, Klarinette u. Violoncello. BA 3472. Part. mit Stimmen DM 16. —

PROMENADES für Flöte, Violine und Cemb. BA 3327. Part. m. St. DM 12. —

SONATE für Querflöte, Violine und Klavier. BA 3326. Part. m. St. DM 14. —

VARIATIONEN ÜBER EIN SLOWAKISCHES THEMA
für Violoncello u. Klavier. BA 3969. Part. mit Stimme DM 8. —

„Ohne sich um ästhetische und heute bisweilen enge spitzfindige Diskussionen zu kümmern, schrieb Martinu Musik von einer prachtvollen geistigen Höhe, und er hatte dabei den Mut, sich in einer einfachen Klangsprache auszudrücken, direkt und verständlich, stets die Bemühung um das Einzelne der großen Linie unterordnend“ (Melos).

BÄRENREITER - VERLAG



Monteverdi Gesamtausgabe

von G. F. Malipiero

wieder lieferbar:

Band I-IV Madrigale

Band I DM 12. — Band II DM 15. —

Band III und IV à DM 16. —

UNIVERSAL EDITION

HEINRICH SCHÜTZ

Zwei Geistliche Konzerte, die Professor Dr. Hans Engel vor zehn Jahren unter den anonymen Musikhandschriften der Kasseler Bibliothek gefunden und herausgegeben hat, erhielten in kürzester Zeit begeisterte Zustimmung von allen Seiten. Sie gehören zu den schönsten Werken des Dresdener Meisters, die auf uns gekommen sind.

Wir legen sie nun in Neuauflage vor:

HERR, HÖRE MEIN WORT

Psalm 5 für Solostimmen (je zwei Soprane, Alte, Tenöre, Bässe), achttimmigen (doppelchörigen) Schlußchor, Generalbaß (Orgel). Instrumente ad libitum. (10 Min.) — Partitur ca. DM 3,60, Chorpartitur ca. DM -,50 EM 924

FREUET EUCH MIT MIR

Geistliches Konzert über Lukas 15. 6, 9, 10 (aus dem Evangelium zum 3. Sonntag nach Trinitatis) für zwei Soprane oder zwei Tenöre, achttimmigen (doppelchörigen) Schlußchor, Generalbaß (Orgel). Instrumente ad libitum. (8 Min.) — Part. ca. DM 2,40, Chorpart. ca. DM -,40 EM 925
Dieses Evangelienkonzert hat durch den später entdeckten, hier erstmals veröffentlichten Schlußchor eine wertvolle Bereicherung erfahren.

Aus den Besprechungen der ersten Auflage:

„Der Eindruck der beiden Stücke ist frappierend »schützisch« und zwar m. E. noch stärker als an den in den Vorworten herausgehobenen Stellen . . . dort, wo nur die schlichte Ausdrucksgewalt der Linie wirkt . . . Gerade derartige Wendungen nämlich, deren Wirkungskraft kaum zu definieren ist, finden sich bei anderen Meistern nicht . . . Die Vokalliteratur ist durch die beiden Ausgaben wertvoll bereichert worden. (Anna Amalie Abert in »Die Musikforschung« 1954)

VERLAG MERSEBURGER
BERLIN-NIKOLASSE

Nagels Laute- und Gitarre - Archiv

Die Gitarre erfreut sich immer größerer Verbreitung und Beliebtheit. Alle Gitarre-Freunde werden daher die vielseitige Literatur dieser Reihe begrüßen. Sie bringt von den Grundlagen des Lauten- und Gitarrespiels bis zum Zusammenspiel mit anderen Melodieinstrumenten Begleitsätze zum Volkslied, Kanons, alte Tänze, Musik des Barock, der Klassik bis zur Romantik.

Alpenländische Volkstänze für eine Gitarre gesetzt von Fritz Engel. Ed. Nagel 1098	2.80
Alte Minnelieder für Singstimme, Laute oder Gitarre und 1 Melodie-Instrument. Gesammelt, aus der Tabulatur übertragen oder gesetzt von Walter Gerwig. Ed. Nagel 1109	4.80
Alte Musik für Blockflöten und Laute (Pudelko). Ed. Nagel 1108	2.20
Altwiener Tänze für zwei Gitarren. Bearbeitet und herausgegeben von Josef Bacher. Ed. Nagel 1100	3.50
Aus dem Baltischen Lautenbuch 1740. Leichte Spielstücke für zwei Melodieinstrumente, Laute oder Klavier (Pudelko). Ed. Nagel 1107	2.80
Joh. Seb. Bach: Kleine Stücke für eine und zwei Gitarren. Bearbeitet von Josef Bacher. Ed. Nagel 1101	3.50
Finnische Volkslieder (Suomalaisia kansanlauluja) für Gesang und Gitarre gesetzt von Erwin Schaller. Textübertragung ins Deutsche von Gisela Tiedke. Ed. Nagel 1099	3.20
Inmitten der Nacht. Weihnachtliche Spielmusik für Blockflöte und Gitarre. Ausgewählt und eingerichtet von Josef Bacher. Ed. Nagel 1106	2.80
Nordische Volkslieder. Für Gesang und Gitarre gesetzt von Erwin Schaller. Ed. Nagel 1110	2.—
Franz Schubert: Menuette für Violine, Gitarre und Violoncello (ad lib.), bearbeitet und herausgegeben von Josef Bacher. Ed. Nagel 1104	5.60
Robert Schumann: Stücke aus dem Album für die Jugend, op. 68. Für eine und zwei Gitarren bearbeitet und herausgegeben von Josef Bacher. Ed. Nagel 1103	3.50
Singen und klingen. Fröhliche alte Lieder und Tänze für 3 bis 4 Gitarren. Zur Einführung in das Gitarrespiel im Gruppenunterricht bearbeitet und herausgegeben von Josef Bacher. Ed. Nagel 1105	4.60
Robert Tremml: Kanons zum Singen und Spielen. Einzeln und chorisch zu besetzen. Ed. Nagel 1097	2.80
Robert Tremml: Grundlagen des Gitarrespiels. Aufbau und Spieltechnik aus der Einstimmigkeit. Ed. Nagel 1095	4.—
Wilhelm Twittenhoff: Gitarrespielbuch für den Anfang. Ed. Nagel 1096	2.80
Carl Maria v. Weber: Divertimento für Gitarre und Hammerklavier, op. 38. Herausgegeben von Josef Bacher. Ed. Nagel 1102	3.20

Die Reihe wird fortgesetzt

N A G E L S V E R L A G K A S S E L

Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei

Herausgeber: Horst Bienek und Hans Platschek

blätter + bilder

Ein neuartiger Typ von Zeitschrift, die über alle wichtigen Ereignisse auf den Gebieten der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik informiert. Bekannte Autoren, Komponisten und Maler schreiben über ihre Arbeitsmethoden und untersuchen den eigenen Schaffensprozeß. Zahlreiche Reproduktionen, Porträts und Dokumente ergänzen die Texte. Originalbeiträge von Gottfried Benn, Jean Genet, Willi Baumeister, Samuel Beckett, Giselher Klebe, Karlheinz Stockhausen, Musique concrète, Vladimir Nabokov, Wassilij Kandinski u. a.

Einzelheft DM 4.50 – Jahresabonnement (6 Hefte) DM 24.–

Verlag Andreas Zettner · Würzburg-Wien

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl / Ausbildungsklassen — Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung — Opern- und Opernchorschule — Orchesterschule / Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 2 43 11.

Städt. Akademie für Tonkunst Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder, Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verb. mit dem Kranichsteiner Musikinstitut), Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sicking, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hopstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

Konservatorium der Stadt Duisburg

Direktor: Dr. Karl Otto Schauerte / Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Schule für Musikfreunde / Seminar für Musikerzieher / Orchesterschule / Kammermusik / Opernchorschule / Opernschule / Arbeitskreis für neue Musik. Sekretariat: Duisburg, Neckarstraße 1 (Stadttheater), Telefon: 3 44 41, N. A. 78.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik — Tanz — Schauspiel / Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53, geg. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife — ABTEILUNG MUSIK: Leitung: Prof. Dressel / Instrumentalklassen und Seminare: Klavier: Kraus, Stieglitz, Irma Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning, Ottilie Brabandt, Müller, Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass, Cello: Storck, Cembalo: Helma Elsner, Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert, Dirigenten- u. Chorleiter: Prof. Dressel, Linke, Allg. Erziehungslehre: Spreen, Musikerziehung: Burkardt, Musikwissenschaft/Studio für Neue Musik: Dr. Wörner / Rhythmisches Seminar: Erna Conrad, Margret Pietzsch-Amos / Katholische Kirchenmusik: Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort / Evangelische Kirchenmusik: KMD Reda, Dr. Reindell / Orchesterschule: Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Krischker, Kolf, Wecking, Mareck, Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen) / ABTEILUNG THEATER: Opern-Abteilung: Leitung: Prof. Dressel, Gesang: Hilde Wesselmann, Kaiser-Breme, von Glasow, Musikalische Einstudierung: Knauer, Szenischer Unterricht: Roth, Rose Krey, Titt, Opernchorschule: Knauer, Schauspiel-Abteilung: Leitung: Kraut, Dozenten: Else Betz, Clausen, Moje Forbach, Gröndahl, Jelen, Rose Krey, Thea Leymann, Walliath, Lilo Grasses, Mandelartz, Angeschlossen: Seminar für Vortragskunst und Sprecherziehung / Theaterstudio / ABTEILUNG TANZ: Leitung: Jooss, Dozenten: Anne Woolliams, Anna Markard-Jooss, Trude Pohl, Gisela Reber, Diana Baddeley, Knust, Heubach, Heerwagen, Spreen, Fürstenau, Vera Volkova a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlichen Dänischen Theaters Kopenhagen). Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr, Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungswege für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseest. 100, Ruf 1 66 11.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger, Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorleitung, Dirigieren und Komposition, Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler, Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Kosielyny), Gesang (Scipio Colombo und Bruno Müller) und Dirigieren (GMD Krannhals). Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

DAS MUSIKSTUDIUM

Musikakademie der Stadt Kassel

Direktor: Kurt Herfurth, Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester, Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36. Telefon 1 91 61 (596).

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Schwarz, Vogel, Landmann (Orgel) / Violine (Mendius, Ringelberg, Offner) / Viola (Kußmaul) / Violoncello (Adomeit, Gutbrod) / Alte Str.-Instr. (Dr. Behr) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Hölzlin, Schneider, Dr. Eggert, Vogt) / Korrep. (Wagner, Mayer) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Auskunft durch die Verwaltung, R. 5. 6.

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

lehrt alle Fachgebiete der Musik, bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus, dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte. — Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende Abteilungen: Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Bläuerschule, Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Leitung: Prof. Guido Waldmann

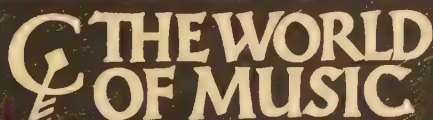
Auskunft: Trossingen (Wttb.), Karlsplatz, Telefon 320.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singschule für Liebhaber und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergstraße 3 (3 17 38).

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — Direktor: Hanns Reinertz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositions-klasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge f. Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie u. Gehörbildung.



ORGAN DES INTERNATIONALEN MUSIKRATES

Mehrsprachig: Englisch • deutsch • französisch

Jährlich (6x): DM 4.20 • Probeheft kostenlos

Bärenreiter Kassel • Basel • London • New York



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



WALTER MÜLLER VON KULM

Petrus

Biblisches Oratorium für Sprecher, Sopran, Alt, Bariton, Baß, Chor und Orchester, op. 71.
Text nach Worten der Züricher Bibel von
Walter Müller von Kulm.

BA 3561 / Dauer 105 Minuten
Aufführungsmaterial leihweise.

Über dieses Werk, dessen Uraufführung am 25. 3. 1960 in Basel durch das Baseler Kammerorchester und Kammerchor unter der Leitung von Paul Sacher stattfand, schreibt die Presse:

»... ist das Oratorium eine Schöpfung von kompositorischer meisterhafter Faktur, ein Werk, das in der Behandlung des instrumentalen und vokalen Apparates die Handschrift eines eminenten Könners verrät. Das sind vor allem die plastisch und prägnant geformten, von reichem polyphonem Leben erfüllten Chöre, Gebilde, von denen ebenso starke innere wie äußere Wirkungen ausgehen. Auch den vier Solostimmen hat der Schöpfer des Werkes eine Reihe seiner bezeichnendsten Inspirationen in den Mund gelegt.«
(*Baseler Volksblatt*, 29. 3. 60)

»Die Thematik ist klar und prägnant (vor allem in den Fugenthemen) und sehr kantabel, die Harmonik reich und farbig, ... Die rhythmische Gestaltung erfolgt aus der Sprache heraus und ist natürlich, ...«
(*Basellandschaftliche Zeitung*, 28. 3. 1960)

»Auf den Unvoreingenommenen übt diese Schöpfung gewiß nachhaltige Wirkung aus. Der Zuhörer folgt mit Spannung einem dramatischen Geschehen. Er langweilt sich nie, denn die Tonsprache Müller von Kulms ist in diesem Oratorium äußerst lebendig, wirkungsbewußt und gekonnt.«
(*Arbeiter Zeitung*, Basel 29. 3. 60)

Bärenreiter Verlag

NEU BEI



AVRS 6120 J. S. Bach, Cembalo-Konzerte — Nr. 1 d-moll / Nr. 4 A-dur / Nr. 5 f-moll

AVRS 6129 L. v. Beethoven, Bagatellen — op. 33 / op. 119 / op. 126

AVRS 6117 G. Gabrieli,
Geistliche Musik

AVRS 6141 J. Haydn, Streichquartette — op. 71 Nr. 1 B-dur / op. 71 Nr. 2 D-dur / op. 74 Nr. 1 C-dur

AVRS 6126 Italienische Musik
der Renaissance

AVRS 6124 W. A. Mozart — Klavierkonzert c-moll (KV 491)
Klaviersonate B-dur (KV 333)

AVRS 6119 W. A. Mozart — Streichquintett c-moll (KV 406)
Streichquintett g-moll (KV 516)

AVRS 6123 F. Schubert — Forellenzug quintett A-dur (op. 114)

AVRS 6118 Violinsonaten des italienischen Barocks (Tartini/Marcello/Vivaldi/Vitali usw.)

30 cm / 33 U / je DM 19.—

Ihr Schallplatten-Händler hält diese interessanten Neuaufnahmen am Lager.

AMADEO KASSEL

NEUERSCHEINUNGEN

zeitgenössischer Klaviermusik

EARLE BROWN

PERSPECTIVES FOR PIANO

AV 4 DM 3.—

Kranichstein hat sich in den letzten Jahren mehrfach für diesen jungen Komponisten eingesetzt, der in der musikalischen Avantgarde Amerikas eine führende Rolle spielt. Das vorliegende, nur sechs Seiten umfassende konzentrierte Klavierstück ist aus einer einzigen Sekund-Terz-Keimzelle nach hochinteressantem Bauplan entwickelt. Mit seinen von Ton zu Ton wechselnden dynamischen Bezeichnungen verlangt es vom Spieler besondere Anschlagskultur.

JEAN FRANÇAIX

SONATE POUR PIANO

Ed. Schott 5082 DM 4.—

Da von Françaix bisher nur kleinere Klavierkompositionen vorliegen, dürfte diese erste Sonate mit besonderer Freude von den Pianisten begrüßt werden, die ein klanglich delikates, schwungvolles und zündendes zeitgenössisches Werk suchen. Auch wird dem Pädagogen mit den beiden lebhaften Rahmensätzen der knapp formulierten Komposition ein vorzügliches Studienmaterial an die Hand gegeben: eine hohe Schule des brillanten Spiels.

HANS WERNER HENZE

SONATA PER PIANOFORTE

Ed. Schott 5084 DM 6.—

Die Uraufführung dieser Sonate anlässlich der „Berliner Festwochen 1959“ wurde ein sensationeller Erfolg. Das sehr anspruchsvolle Werk erhielt vom Pianisten der Uraufführung, Klaus Billing, Spieleinrichtung und Fingersatzbezeichnungen, die eine wesentliche Erleichterung beim Studium darstellen. Auf einen lebhaften Satz und ein sehr zartes „Cantabile, con tenerezza“ folgt eine großangelegte Fuge. Strenge Architektur und freie Erfindung verbinden sich zur Einheit in diesem Werk, das die Kammermusikfreunde lebhaft begrüßen werden, nachdem Henze in den letzten Jahren kein kammermusikalisches Werk geschrieben hat.

SCHOTT

WILLY BURKHARD

Das Ezzolied

Motette für vier- bis achttimmigen
gemischten Chor, op. 19

BA 3949 · Partitur DM 9.—

Über dieses am 15. April 1960 in Bern vom
Berner Kammerchor unter der Leitung von Fritz
Indermühle uraufgeführte Werk schreibt die Presse:

„... die Uraufführung hat einen tiefen Eindruck hinterlassen. In einem dahinstürmenden, sich fast überstürzenden Halbparlando wird nach den Chorälen von der Weltenschöpfung zum ersten Höhepunkt dahingetrieben: der Erschaffung des Menschen. Das Werk des Teufels wird in aller Realistik des von dieser Figur nie loskommenden Mittelalters in grellen Farben geschildert und des Menschen Schuld und seine unabwendbare Höllenfahrt schonungslos in einem schaurigen Decrescendo gemalt... mit großem Aufschwung wird das Erscheinen des Gottessohnes zum geballten Mittelpunkt des Werkes... in tief gläubigem Sichergeben ist der letzte Teil einem musikalischen und weltlichen Abgesang gleich.“

(„Berner Tageblatt“, 19. 4. 60)

„Das Ezzolied ist das dritte Werk, das Willy Burkhard für gemischten Chor a cappella schrieb. Da ist es höchst erstaunlich, mit welcher Sicherheit und welchem Reichtum an strukturellen Gedanken er bereits diesen Stil meistert, ... Es wäre schwierig, aus jener Zeit (1927), das Werk eines anderen Vertreters neuer Musik zu nennen, der eine ähnlich großangelegte Aufgabe mit der gleichen Überlegenheit zu gutem Ende geführt hat.“

(„Der Bund“, 20. 4. 60)

„Die lineare, klare und sparsame Melodik paßt ausgezeichnet auf die knappen Verse des mittelalterlichen Ezzoliedes; das Symbolhafte der Musik ist stark und fesselt durch die Unmittelbarkeit und Ehrlichkeit der Aussage.“

(„Bernische Tages-Nachrichten“, 19. 4. 60)

„Vor allem in den meditierenden, den mystischen Partien des Ezzoliedes weist die Musik stets fort auf das Geheimnis der Schöpfung, die aus Urteilen aufsteigt und in die Erleuchtung mündet. Die Einfachheit dieser Musik führt den Hörer ganz auf das Wesentliche zurück; nie vergißt sie, daß Christus arm und ohne Weltglanz geboren wurde und starb.“

(„Neue Berner Zeitung“, 19. 4. 60)

BÄRENREITER - VERLAG

SCHÜLER
SCHULMUSIKER
CHOR
DIRIGENT
PUPLIKUM und
PRESSE begeistert von

FRANZ HERZOG

MUSIK ZU CHR. MORGENSTERN'S

PALMSTRÖM

TEIL I

SUITE FÜR
CHOR*) · KLAVIER · GUITARRE
SCHLAGBASS

*) Männerchor, Frauenchor oder gemischter Chor

Man schreibt zu diesem Stück:

... Und oben auf dem Podium wie unten im Saal steigerte sich die gute Laune zu höchst vernünftiger Ausgelassenheit.

(Zwei öffentl. Aufführungen) HANNOVER

... Eine moderne Schulmusik, die gar nicht erst in die Gefahr kommt, in die trüben Gewässer der üblichen pädagogischen Musik abzutreiben.

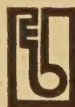
(Sechs öffentl. Aufführungen) GÖTTINGEN

... Ein so erfrischend unkonventionelles Jugendkonzert hatte man hier noch nicht erlebt. Nach jeder Nummer gab es stürmischen, vorbehaltlosen Applaus. REGENSBURG

Aufnahmen bereits beim Bayer. Rundfunk und Norddeutschen Rundfunk.

Partitur mit Stimmen DM 12.—
Klavierstimme DM 3.20
Chor-, Gitarre-, Bassstimme je . . . DM 2.—

Es erschienen außerdem bereits Chöre von O. E. Schilling, Bertold Hummel, Klaus Hashagen, Helmut Barbe, Werner Heider, Gerhard Maasz und Franz Möckl.



Verlangen Sie den
Gesamtprospekt unserer neuen
Edition! — Verlangen Sie
Ansichtssendungen!

BOSSE EDITION REGENSBURG



NEU BEI BÄRENREITER

Greta Gebhardt: Kleine Sonate für Altblockflöte (Geige) und Klavier. BA 1341. DM 4.80

Ein musikantisch reizvolles Werk, rhythmisch von großer Lebendigkeit, von mäßiger Schwierigkeit.

Ernst Krenek: Sechs Vermessene für Klavier. BA 3507. DM 8.—

„Serielle“ Stücke, in denen alles — Tonfolge, Klangcharakter, Dynamik und vor allem Zeitwert — aufs genaueste „vermessen“ ist. Wem es etwa ein wenig überheblich erscheinen sollte, „solches Maß von Maß dem Leben aufzuzwingen, der Gestalt“ (wie Krenek in seiner *Sestina* sagt), der möge sich an den anderen, wohl-bekannten Sinn von „vermessen“ halten.

Ernst Krenek: Sechs Motetten nach Worten von Franz Kafka für gemischten Chor a cappella. BA 3945. DM 5.20 (bei Chorbezug Mengenpreise)

Diese Motetten zeigen, wie weit man einer klassischen Form ein neues Gepräge geben kann. Mit der Vielfalt seiner Ausdrucksmittel überträgt Krenek alle wesentlichen Merkmale der eigenwilligen Sprache Kafkas in seine musikalische Sprache.

Franz Schubert: Müllerlied-Variationen (über Schuberts Lied „Ihr Blümlein alle, die sie mir gab“), für Klavier zu vier Händen. (Dietrich) BA 1652. DM 5.20

„Das Werk, das überall den großen Architektontiker Schubert zeigt, ist ursprünglich für Klavier und Flöte geschrieben, hier aber, um es der Hausmusik in breiterem Maße zugänglich zu machen, für Klavier zu vier Händen übertragen. Ein großartiges Werk!“

Rudolf Kelterborn: Sonate für zwei Klaviere. BA 3505. DM 8.80

Pressestimmen zu der Uraufführung beim schweizerischen Tonkünstlerfest:

„Das dreisätzige prägnante Werk, das in persönlicher Weise die Zwölftontechnik verwendet, geht eigene Wege. Man empfindet die das Lineare andeutenden vollgriffigen Akkorde als in sich geordnet. Die formal klar disponierte, vitale Komposition rechnen wir zu den originellsten Werken des Festes.“

Ernst Pepping: Zwei Orchesterstücke über eine Chanson des Binchois. TP 106. DM 12.—

„In diesem großangelegten, fülligem Wohlklang huldigenden Werk wird das mittelalterliche Thema unter meisterlicher Nutzung der orchestralen Palette kunstvoll in den Orchestersatz verwoben.“

Winfried Zillig: Lieder des Herbstes nach Gedichten von Rainer Maria Rilke für tiefe Stimme und Klavier. BA 3683. DM 4.40

„In der sprachmelodischen Diktion herrscht eine streng gegliederte Rhythmik; in melodischer Hinsicht wird der geistige Gehalt der Dichtungen voll ausgeschöpft. Interessante Harmonik bei Durchsichtigkeit und Eleganz des Ausdruckes verleiht den Liedern einen Musikstil, wie er zeitgenössischer Liedaussage gemäß ist.“

Winfried Zillig: Serenade III für Klavier. BA 3506. DM 8.—

Auch dieses Klavierwerk im Rahmen seines vielseitigen Schaffens zeigt Zillig als einen Komponisten eigenwilliger Prägung, der bei aller Aufgeschlossenheit für den modernen Musikstil die Bindung an die Tradition nie außer acht läßt.

Fritz Neumeyer: Volkslieder für eine Singstimme und Klavier. BA 1900. DM 5.20

Die Volkslieder, die den Sätzen zugrunde liegen, sind von Louis Pinck in Lothringen gesammelt. Ein köstlicher Schatz für das häusliche Musizieren!

Neue Prospekte kostenlos:

Das Volksliederbuch Bruder Singer (In sechs Ausgaben)

Fritz Büchtger (Verzeichnis der im Bärenreiter-Verlag erschienenen Werke)

Blockflötenmusik für fortgeschrittene Spieler (20 Seiten)

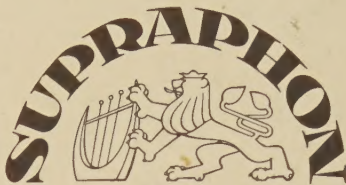
Querflöten-Spiel und Querflöten-Musik

Liederbücher und Chorsammlungen (24 Seiten)

Internationales Quellenlexikon der Musik (RISM) Subskriptionsauftrag

Gesamtverzeichnis Nagels Verlag

Oper und Konzert — März 1960



Prager Frühling

AUF SUPRAPHON 30 CM LANGSPIELPLATTEN

FRANZ SCHUBERT

Rosamunde, op. 26; Tschechische Philharmonie, Jean Meylan
Sinfonie Nr. 8 h-moll, »Unvollendet«; Wiener Symphoniker, Hermann Scherchen **E 10001**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonie Nr. 6 F-dur, op. 68, »Pastorale«; Tschechische Philharmonie, Karel Sejna **E 10002**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Klaviersonate Nr. 14 cis-moll, op. 27, »Mondschein«; Frantisek Rauch, Klavier
Klaviersonate Nr. 23 f-moll, op. 57, »Appassionata«; Otakar Vondrovic, Klavier **E 10003**

FRANZ SCHUBERT

Quintett A-dur, op. 114, »Die Forelle«; Kammermusikensemble Bratislava **E 10004**

EDOUARD LALO

Konzert d-moll für Violoncello und Orchester; Andre Navarra, Violoncello; Tschechische Philharmonie; Constantin Silvestri

CESAR FRANCK

Sinfonische Variationen; Eva Bernathova, Klavier; Prager Symphoniker; Dr. Vaclav Smetacek **E 10005**

CLAUDE DEBUSSY

La mer; Tschechische Philharmonie, Roger Desormiere

MAURICE RAVEL

Rapsodie espagnole; Tschechische Philharmonie; Constantin Silvestri **E 10006**

ANTONIN DVORAK

Sinfonie Nr. 1 (6) D-dur, op. 60; Tschechische Philharmonie; Karel Sejna **E 10007**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonie Nr. 7 A-dur, op. 92; Tschechische Philharmonie; Georges Georgescu **E 10008**

FRANZ LISZT

Konzert Nr. 1 Es-dur für Klavier und Orchester; Valentin Cheorghiu, Klavier; Tschechische Philharmonie; Georges Georgescu
Etüden nach Paganini Nr. 2, 5, 6; *Il Pensieroso*, *Sonetto del Petrarca, No. 104 aus »Annees de pelerinage«*; Valentin Cheorghiu, Klavier **E 10009**

NIKOLAI RIMSKI-KORSAKOW

Scheherazade, Orchestersuite op. 25; Tschechische Philharmonie; Zdenek Chalabala **E 10010**

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sinfonie D-dur, »Prager«, KV 504; Tschechische Philharmonie; Karel Sejna
Eine kleine Nachtmusik, KV 525; Wiener Symphoniker; Hermann Scherchen

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Deutsche Tänze Nr. 2, 8, 10, 12; Orchester der Wiener Staatsoper; Hermann Scherchen **E 10011**

FREDERIC CHOPIN

Mazurkas Nr. 2, 13, 41, 45, 46, 47 — *Grande valse brillante* — *Preludes Nr. 15, 17* — *Polonaisen Nr. 5, 9, 15* — Halina Czerny-Stefanska, Klavier **E 10012**

FRANZ LISZT

Tasso, Lamento e trionfo; Sinfonische Dichtung Nr. 2; Prager Sinfoniker, Dr. Vaclav Smetacek

RICHARD STRAUSS

Tod und Verklärung; Sinfonische Dichtung, op. 26; Tschechische Philharmonie; Georges Georgescu **E 10013**

JOHANNES BRAHMS

Sinfonie Nr. 4 e-moll, op. 98; Tschechische Philharmonie; Antonio Pedrotti **E 10014**

SUPRAPHON

GESELLSCHAFT M. B. H.
München 13, Heßstraße 39/41